

فى الموسيقى الشعبية المصرية

تأسيس نظرى وتطبيقات عملية



برعاية السيدة

سوزان مبارك

المشرف العام

د. ناصر الأنصارى

تصميم الغلاف

د. مدحت متولى

الإشراف الطباعى

محمود عبد المجيد

الإشراف الفنى

على أبو الخير

ماجدة عبد العليم

صبرى عبد الواحد

الجهات المشاركة

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

في الموسيقى الشعبية المصرية

تأسيس نظري وتطبيقات عملية

دكتور محمد عمران



٢٠٠٦

لوحة الغلاف للفنان رفعت احمد
عرائس المولد - زيت على سيلوتكس - ٧٤ × ٢٥٣ سم.

كإضافة جديدة لمكتبة الأسرة قدمنا على غلاف كل كتاب لوحة تشكيلية لفنان مصرى معاصر من مختلف المدارس والأجيال وهذه اللوحات لا تعبر بالضرورة عن موضوع الكتاب.

وتتقدم مكتبة الأسرة بالشكر لقطاع الفنون التشكيلية بوزارة الثقافة ومتحف الفن المصرى الحديث على هذا التعاون.

عمران ، محمد
دراسات فى الموسيقا الشعبية المصرية . ـ تأسيس نظرى وتطبيقات عملية
تأليف محمد عمران . ـ ط ١ . ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦.
٢٠٨ ص ؛٢٤ سم . ـ (سلسلة مجموعة قصصية)
تدمك ٠-٢٥٤-٤١٩-٩٧٧ .
١- الموسيقى الشعبية المصرية
أ ـ العنوان

رقم الإيداع بدار الكتب ١٦٤٤٥ / ٢٠٠٦
I.S.B.N 977-419-254-0
ديوى ٧٨٠،٤٢

توطئة

انطلاقًا من شعار «مكتبة الأسرة» هذا العام: **الثقافة لغة السلام**، والذى طرحته السيدة الفاضلة **سوزان مبارك**، انتقت **مكتبة الأسرة** حوالى ٣٠٠ عنوان، حاولت أن تقترب من الأجواء الفكرية والثقافية والإبداعية لمفهوم قيمة ثقافة السلام ودعم التسامح، وتعميق قيمة المواطنة والانتماء والمشاركة والمسئولية المدنية، ودور مؤسسات المجتمع المدنى، وترسيخ قيمة دور المرأة وتعزيز قيمة التجدد الثقافى، والتفكير النقدى، والحوار، والتبادل والتواصل المجتمعى والدولى. وأخيرًا إبراز تواصل الإبداع المصرى عبر أجياله المختلفة وتياراته المتنوعة.

إن **مكتبة الأسرة** من خلال سلاسلها المتنوعة تحاول استيعاب المشهد الثقافى والفكرى والإبداعى فى مصر عامًا بعد عام. وفى هذا العام تطرح أعمالاً جديدة، وتقدم أسماء لم تنشر من قبل فى هذا المشروع الرائد، وتقتحم مجالات فكرية وثقافية وأصوات إبداعية جديدة.

وسوف تدور عناوين **مكتبة الأسرة** ٢٠٠٦ فى فلك سلاسل الأدب، والفكر، والعلوم الاجتماعية، والعلوم والتكنولوجيا، والفنون، والمئويات التى تحتفى هذا العام مع العالم كله بمرور ستمائة عام على رحيل المفكر العربى الكبير **عبدالرحمن بن خلدون**، الذى يعد واحدًا من بُناة الحضارة العربية الإسلامية فى أوج عظمتها وازدهارها، ولأن هذه الحضارة كانت الأساس الذى قامت عليه

الحضارة الأوروبية الحديثة، فـابن خلدون يعتبر نموذجًا واضحًا لأهمية حوار الحضارات وطريقة تواصلها.

سيظل هدف مكتبة الأسرة فتح نوافذ جديدة للقارئ المصرى للاطلاع على منابع الثقافة العربية والعالمية وتكوين ثقافته ومعرفته بأيسر السبل، والوقوف أمام ما أنتجته عبقرية الأمم ممثلة فى تراثها الأدبى والثقافى والعلمى والفكرى المستنير، حتى يستطيع القارئ مواجهة العنف والأصولية، والفخر بإسهامات أسلافه العرب فى تشكيل مسيرة الحضارة الإنسانية.

مكتبة الأسرة

تقديم

للموسيقى فرادتها بين غيرها من الأجناس الفنية الأخرى، حتى أن البعض يعتبرونها لغة عالمية، لأن مادتها الأولية هى الأصوات المجردة، وهو ما يجعلها فنًا متجاوزًا للحدود الثقافية.

وبالرغم من ذلك، فإن الموسيقى تحمل فى طياتها ملامحًا مميزةً للثقافة التى تنتمى إليها، خاصة فى حالة اقترانها بالكلمة، فلكل شعب من شعوب العالم موسيقاه وأغانيه التى تغرق إيقاعاتها فى وجدانه الجمعى، لتمنحه خصوصيته الثقافية، مما يكفل له القدرة على الإسهام فى بناء التراث الإنسانى.

وحول هذه القضية يقدم الدكتور محمد عمران كتابه «فى الموسيقى الشعبية المصرية» ليوضح كيف خطت الموسيقى خطوات واسعة نحو ترسيخ مفهوم الشخصية المصرية، ثقافيًا ووجدانيًا، بدرجة لا تقل عما أنجزته العمارة والآداب والعلوم فى هذا الصدد.

وعبر فصول الكتاب الثلاثة يستعرض المؤلف مفهوم الموسيقى الشعبية المصرية، ويحلل اتجاهاتها المختلفة، والتى ترتبط فى أغلب الأحيان بالمناسبات الاجتماعية، كالسبوع، والزواج، والوفاة، والعمل، والأعياد الدينية، وغيرها.

ولكل مناسبة طبيعتها الخاصة، وهو ما ينسحب على طبيعة الموسيقى التى تصاحبها، فيجعل اتجاهات الموسيقى الشعبية فى مصر، تتباين فيما بينها،

ويوضح المؤلف أن هذا التباين لا يتأتى من المعنى الذى تحمله الكلمة/ الأغنية فحسب، بل يمتد ليشمل البنية الموسيقية كذلك، من حيث نوع المقام والإيقاع والآلات المستخدمة وطريقة الأداء.

ولا يتوقف الكاتب عند الجانب النظرى، بل يسعى إلى تناول نماذج تطبيقية، يدعم بها دراسته النظرية، كما يستعرض الدراسات العلمية التى تناولت الموسيقى الشعبية المصرية من منطلقات مختلفة، سواء الدراسات التى كتبت بأقلام مصرية، أو التى كتبت بأقلام أجنبية، وهو ما يمنح الكتاب نظرة بانورامية حول الإشكالية التى يتناولها.

وقد صدرت الطبعة الأولى للكتاب عام ٢٠٠٥ وفى هذا العام يسعد مكتبة الأسرة أن تعيد نشره، باعتباره إسهامًا علميًا جادًا فى حقل الموسيقى.

مكتبة الأسرة ٢٠٠٦

الفهرس

الفصل الثالث

مقدمة

منذ ما يزيد عن عشر سنوات وكتابة مدخل لدراسة الموسيقا الشعبية المصرية من الموضوعات التى كانت تشغل أولويات اهتمامى. وخلال تلك الفترة، شرعت فى عمل واحدة من الخطوات المهمة فى هذا السبيل ، تمثلت فى إعداد كتاب «الدراسة العلمية للموسيقا الشعبية» ضمن سلسلة دليل العمل الميدانى لجامعى التراث الشعبى. وكنت أظن أن هذا الدليل يمكن أن يفى بالغرض، أو يغنى عن كتابة مدخل تأسيسى لفهم الأطر النظرية والتطبيقية المتصلة بموضوع الموسيقا الشعبية المصرية. على أن فائدة هذا الدليل (رغم ما تضمنه من أفكار تأسيسية) ظلت فى إطار الغرض الذى تسعى سائر الأدلة إلى تحقيقه. ومع مرور الوقت تزايدت الحاجة لتخصيص عمل مستقل يفى -وعلى نحو مفصل- بالنواحى التأسيسية النظرية والتطبيقية معاً. ومن ثم شرعت فى إعداد هذا الكتاب عله يفى بالغرض فى دائرة الدارسين والباحثين من جهة، وفى دائرة المهتمين بالموسيقا الشعبية المصرية بصورة عامة من جهة أخرى.

أما فكرة هذا الكتاب فقد جاءت عن دراسة كنت قد أعددتها سلفاً بعنوان: «أحدث الأسس النظرية والمنهجية فى دراسة الموسيقا الشعبية»، وتقع فى حوالى خمسين صفحة، تم تطوير ما جاء بها من أفكار وموضوعات، فاشتملت على عرض لبدايات الاهتمام بالموسيقا التقليدية عند الشعوب متضمناً معالجة لأهم الأفكار النظرية والمنهجية التى واكبت هذا الاهتمام. ويعقب هذا العرض، عرض آخر يعالج حركة الاهتمام بالموسيقا الشعبية فى مصر منذ نشأة هذه الحركة وإلى اليوم. وبجانب ذلك خصص جانب من الكتاب لعدد من الدراسات، كأمثلة تطبيقية للأفكار والمفاهيم الواردة به، وتشمل هذه الأمثلة بعض الدراسات التى سبق إعدادها فى سنوات سابقة فى معالجة بعض الجوانب المهمة فى الموسيقا الشعبية المصرية، مع إبراز المواضع التى تم تعديلها وفق ما لحق من تطور وتعديل فى الأفكار وفى وجهات النظر. وفى

هذا السياق -وحرصاً على زيادة الإفادة- خصصنا جانباً من الكتاب لتقديم تلخيصاً لعدد من الدارسات الأجنبية لما رأيناه فيها من أهمية فكرية يمكن محاككتها بالرؤية المنهجية وبالأفكار الواردة فى هذا الكتاب. وآمل فيما قدمته أن أكون قد لمست لب القضايا التى من شأنها إضاءة الطريق أمام الباحثين فى هذا الفرع من الثقافة، علماً ومادة.

المؤلف

أغسطس ٢٠٠٣

الفصل الأول

حركة الاهتمام بالموسيقا التقليدية عند الشعوب

ليس غريباً أن تظل الموسيقا الشعبية «التقليدية» موضع عناية كبيرة في الدراسات التى تتصدى للثقافات التقليدية عند الشعوب، ليس فقط لأن هذه الموسيقا تحمل قيماً فنية وجمالية خالصة، أو تحمل أبعاداً فلسفية عريضة، وإنما لأنها تؤكد بوجودها الدائم ، الدور الذى تلعبه فى المجتمع باعتبارها عنصراً متكاملاً ووظيفياً يتفاعل مع عناصر الثقافة من ناحية، وباعتبارها نشاطاً كاشفاً للدور الذى يلعبه الأفراد والجماعات فى المجتمع التقليدى من عمليات تفاعل واتصال واستجابة من ناحية أخرى.

ومن شأن تتبع تاريخ العناية بالموسيقا الشعبية أن ينحو بنا إلى الإشارة إلى الجهود الأولى التى وضع الأوروبيون بذورها (والتى واكبت حركات الاستشراق والاستعمار وما نحو ذلك) والتى تمثلت فى اضطلاع فرقاء منهم برصد النشاط الموسيقى فى المجتمعات التقليدية ورصد كل ما يرتبط بها من أدوات وآلات وعادات تصور طبائع الناس. هذه العناية كانت تستند إلى وضعية شائعة فى زمانها اتسقت مع أهداف المهتمين الأوروبيين وتوجهاتهم الفكرية برصد ظواهر الحياة عند الشعوب، إذ لم يك هذا الاهتمام (حتى نهاية القرن الثامن عشر على وجه التقريب) يرمى إلى أبعد من استيفاء مقتضيات عمليات الوصف والتسجيل وإجراء المقارانات فى بعض الحالات (وفى أضيق الحدود) ولم تكن –فى ذلك الزمن– تنحو تجاه معالجة أى رصد أو تسجيل للموسيقا حسب المفاهيم والاتجاهات النظرية التى ظهرت فيما بعد.

علم الموسيقا المقارن

فى عام ١٨٨٥ توصل العالم الألمانى الكسندر أليس A. Ellis إلى نتائج علمية مهمة أدت إلى إمكانية تحديد نظام القياس الرياضى للأبعاد المنظمة للسلالم الموسيقية، وهو نظام يقسم الديوان الموسيقى (غير الغربى) إلى ١٢٠٠ بعداً صغيراً يقدر بالسنت sent وتقدر نسبة كل صوت كامل بـ: ٢٠٠ سنت، وهذا التقسيم ضرورياً من الناحية العملية حيث عدّ من أهم المقومات التى نشأ عليها علم الموسيقا المقارن

Comparative Musicology وهو علم تفرع عن علم الموسيقا العام الذى يعنى بدراسة الموسيقا العامة من الناحية التاريخية والتحليلية وغيرها أى دراسة الموسيقا خارج دائرة الإبداع والأداء. أما علم الموسيقا المقارن فقد عنى بدراسة الموسيقا التقليدية عند الشعوب غير الأوروبية. وقد تبلورت أفكار هذا العلم وبدء العمل به مع مطلع القرن العشرين وخاصة بعد ظهور أبحاث كل من كارل ستومف Carl Stumf وهورنبوستل Hornbostel التى أضافت نهجاً جديداً فى دراسة الموسيقا غير الأوروبية.

وتشير العديد من الكتابات التى عرضت لبدايات نشوء هذا العلم، أنه عند تطبيقه في المراحل الأولى فى برلين عام ١٩٠٠ - كان مكملاً لعلم النفس وهو الذى يفترض وحدة العقل البشرى ويتجه بالنظر إلى مظاهرها المختلفة ومنها الموسيقا باعتبارها منهاجاً ارتقائياً أو تطويرياً لهذا العقل[١]، وخلال سنوات قليلة وبحلول عام ١٩٠٦ خطا علم الموسيقا المقارن -فى برلين- خطوة مهمة تمثلت فى الانتقال من علم النفس إلى التاريخ الحضارى العالمى، وذلك فى محاولة لرصد التطور الحضارى للجنس البشرى فى مجال الموسيقا منذ نشأتها وحتى أواخر الإنجازات التى تم التوصل إليها فى عصرنا هذا..، لكن وبعد مرور كل هذه السنين فإن الهدف لم يتحقق بعد، ذلك أن النظريات والأساليب التى كانت سائدة عام ١٩٠٦ مثل نظرية المناطق الثقافية Kltukreislehre وما تضمنته من أفكار الارتقائية أحادية الخطوط، قد أثبتت أنها غير مثالية، وهو الأمر الذى كان مدركاً طوال فترة العمل بهذا العلم، لذلك كانت هناك مساعى عديدة تبذل لتعديل مساره وتقويم مناهجه وقواعده النظرية التى ينطلق منها، فوجد أنه لابد من توسيع دائرة هذا العلم وتجنب ما فيه من قصور بحيث لا يقتصر على دراسة موسيقا الشعوب فى حضارات شرقية عالية، خاصة وأن هذا المسعى كان يتجه ناحية إضافة أية معلومات لعلم الانثروبولوجى Anthropology فى محاولة لاستقراء شواهد تدل

---

(١) نظرية عرقية بطل تداولها مع بدايات القرن العشرين. انظر المدرسة الانثروبولوجية لـ: تايلور Taylor وأندرولانج A. lang. محمد الجوهرى: علم الفولكلور - الجزء الأول، الأسس النظرية والمنهجية- الطبعة الرابعة، دار المعارف، عام ١٩٨١ من ص ٢١٧ .

على نشأة الموسيقا وتطورها.

غير أن هذه الاجتهادات لم تصمد كثيراً أمام النقد، وعلى الرغم من أن علم الموسيقا المقارن قد خلف لنا الكثير من الفهم العميق فى مجال الموسيقا (باعتبارها بناء structure وسلوكاً وأداة اتصال أو تواصل، بل وأمدنا بمعرفة واسعة عن كيفية تناقل الأفراد فى بعض المجتمعات لهذا المجال من التعبيرات الاجتماعية وبالأشكال التى تتخذها فى مجتمعهم) فإننا إذا ما تساءلنا عن كيفية تطور هذه الموسيقا منذ البدايات الأولى إلى هذا النوع الذى نجده اليوم، وكيف ولماذا أصبحت جزءاً رئيسياً من الوجود الاجتماعى للإنسان؟ فإننا ووفق مقولات بعض الباحثين لا نعرف عن كل هذا أكثر مما كان يعرفه أجدادنا الأقدمون(١).

فى هذا السياق - الذى راح يشير إلى ملاحظات نقدية إلى علم الموسيقا المقارن- يمكن التعرف على الهدف الرئيسى لهذا العلم والذى تمثل بوضوح فى التركيز على دراسة الموسيقا التقليدية البسيطة عند الشعوب غير الأوروبية والتى لم يحدث لها تطور ملحوظ وذلك بغرض كسب معلومات تصور بداية الموسيقا الأوروبية من الناحية العملية والتى لا يمكن للأوروبيين التعرف عليها الآن حتى من خلال المدونات المتاحة لديهم والتى يصعب معها التوصل إلى الناحية العملية مثل الإحياء الموسيقى أو مقاييس السلم الموسيقى وأساليب الأداء وما نحو ذلك.

علم الاثنوميوزيكولوجى

وفى استطراد لتتبع هذه الملاحظات النقدية يذكر الباحثون: أنه قد تبين أن الدراسة المقارنة -وفق ما جاء فى علم الموسيقا المقارن- لها مساوئها، فهى تقصر البحث على جوانب بعينها من العملية الموسيقية، مع إهمال الصلة التى تربط هذه الموسيقا بالسياق الثقافى التى نشأت فيه.

---

(١) ديتر كريستينسين Dieter Christensen . عمان، دراسات موسيقا الشعوب وتاريخ الموسيقا / الوثائق الكاملة للندوة الدولية لموسيقا عمان التقليدية (٦ : ١٦ أكتوبر ١٩٨٥) الجزء الأول مطبوعات مركز عمان للموسيقا التقليدية سنة ١٩٩٤، ص ٧٣.

وثمة مشكلة أخرى واجهت تطبيقات هذا العلم، وهى أن استخدامه لا يتلاءم مع توجهات ومنطلقات الباحثين الوطنيين (المحليين) فهؤلاء لن يتوجهوا بطبيعة الحال بدرس الموسيقا إلى الوجهة نفسها التى يتجه إليها الباحثون الأوروبيون عندما يدرسون هذه الموسيقا ذاتها، وخاصة فيما يتصل بموضوع المقارنة الذى يعتمد على النظريات القديمة؛ ومن هنا -وربما أيضاً لتعذر عقد المقارنات بين أنواع مختلفة من الموسيقا هى فى حد ذاتها غير معروفة معرفة وافية من قبل الباحثين بحيث تسمح بعقد المقارنات- ربما لهذا السبب لم يكن لعلم الموسيقا المقارن أن يصمد أو يستمر إلى منتصف القرن العشرين، ولذلك ما لبث هذا العلم حتى تحول إلى علم آخر هو علم الاثنوموزيكولوجى Ethnomusicology أو علم دراسة موسيقا الشعوب أو موسيقا الأجناس. وهو العلم الذى يهدف إلى اكتشاف الأساليب التى من خلالها تطورت وارتقت قدرات وعادات الإنسان فيما يتعلق بإدراك الصوت (الموسيقا). ولتحقيق ذلك تسلح العلم بترسانة كاملة من المقومات الفكرية والتقنية التى تساعده على مواصلة السعى من أجل التوصل إلى نظرة عميقة فى مجال العادات والمعتقدات أو قدرات التكيف الاجتماعى المتبادل والتى تسمى بالموسيقا فى مختلف الحضارات وفى كل مكان فى العالم.

وفى هذا السياق عملت منظمة اليونسكو على تحقيق مشروع كتابة التاريخ العالمى للموسيقا بصورة لا تتسم بالعرقية المركزية ويطلق عليها اسم «الموسيقا فى حياة الإنسان، تاريخ عالمى». ويسعى هذا المشروع إلى التغلب على أوجه القصور التى شابت ما سبق من كتابات عن التواريخ العالمية(١). ويفهم من ذلك أن المشروع يقدم الحضارات الموسيقية بعدالة وبعيد بقدر الإمكان عن التحيز، وهذا العمل لم يخطط له على أساس تقديم الحضارات الموسيقية فى كل بلد على حدة، أى أنه -فى العديد من الحالات- نجد أن الحدود السياسية ليس لها سوى مغزى محدود فى المجال الموسيقى، إذ أنها لا تفصل بين الحضارات الموسيقية وبعضها البعض. ومن هنا فإن هذا المشروع

---

(١) الإشارة هنا إلي الدراسات السابقة التي قامت علي نظريات عرقية مثل دراسة كورت زاكس Sachs Curtعام ١٩٢٩ التي كتب فيها تاريخاً شاملاً للآلات الموسيقية معتمداً علي أفكار نظرية المناطق الثقافية Kulturkreis وكذلك محاولاته سنة ١٩٣٢التي تمثلت في كتاباته «النوازع الشاملة للرقص»، ومثل دراسات فالتر ڤيورا سنة ١٩٦٣ Wiora Welter التي صور فيها كل الموسيقات في كتابه «عصور الموسيقا الأربعة».
Wiora Walter: The Four Ages of Music Translated by M. D. Herter Norton New York. Norton. 1965.

(مشروع الموسيقا فى حياة الإنسان..) يسعى إلى تقديم بعض الخصائص والعموميات التى توجد بين مناطق كثيرة، وهو لا يهدف إلى شرح أصول الموسيقا من وجهة نظر أوروبية لكنه يأمل فى إعطاء صورة للموسيقا وصناعة الموسيقا فى المجتمعات الحالية فى مختلف أنحاء العالم، كما يأمل -فى الوقت نفسه- فى تقديم الجوانب المتصلة بالجذور التاريخية للموسيقا وتطلعاتها ومنجزاتها فى كل مكان.

على أن الدراسات التى تمت فى كنف علم الاثنوموزيكلولوجى أثبت العديد منها أن هذا العلم بمناهجه التقليدية ليس كافياً لتحقيق الدرس العادل والدقيق للموسيقا التقليدية عند الشعوب المختلفة، وعلى الرغم من أن موضوعات دراسة موسيقا الشعوب (الاثنوموزيكولوجى) مليئة بالحياة، حيث تصدر أصواتاً موسيقية، مما يضيف بعداً أكمل لدراسات أكثر عمقاً مثل دراسة الأسلوب الموسيقى، وهو أكبر مما يمكن الحصول عليه من دراسة المخطوطة الموسيقية الصامتة؛ فإن هناك مع ذلك- انتقادات وسمت هذا العلم -فى بعض جوانبه- بالقصور والتقليدية فى معالجة موضوعات الموسيقا، وأنه ينطوى -فى كثير من إنجازاته- على موقف ثقافى متحيز يعتمد على مقارنة تاريخية موروثة عن القرن التاسع عشر(١).

هذا التوجه النقدى لابد أن يؤخذ بعين الاعتبار، لا سيما وأنه يأتى لمحاككة إنجازات علم الاثنوموزيكولوجى بالإنجازات التى تبنتها الاتجاهات المستحدثة فى مجال التحليل الموسيقى وخاصة ما يتعلق منها بتحليل الأسلوب والذى يعد -وفق ما ذكره الباحثون- أخطر جوانب التحليل وأقلها حظاً فى البحث، ويأتى هذا رغم تعالى الأصوات التى تبنت وجهة النظر القائلة بأن هذا البعد فى التحليل يجب أن يكمل الطريقة التقليدية للتحليل الميلودى والهارمونى والإيقاعى، والتى كانت تعتبر أساس البحث الموزيكولوجى فى كل مكان، ومقوماً من المقومات الرئيسية التى توارثها علم الاثنوموزيكولوجى وما زال يعمل بها فى الدراسات المعاصرة.

---

(١) الإشارة هنا إلى الملاحظات النقدية التى وجهها مانتيل هود Mantle Hood: للطرق التقليدية المعمول بها فى علم الاثنوموزيكولوجى (انظر: مانتيل هود "بصمات صوت الموسيقا التقليدية العمانية "الوثائق الكاملة للندوة الدولية لموسيقا عمان التقليدية - الجزء الأول).

المدخل الموسيقى المتكامل

وعلى الرغم من تعدد الاتجاهات النظرية والمنهجية تبرز حقيقة مؤكدة، وهى أن هذه الاتجاهات باختلافاتها واتفاقاتها راحت تلقى بظلالها على النتائج المستخلصة من درس الموسيقا التقليدية عند الشعوب، وهو الأمر الذى بات يلح على ضرورة البحث عن مدخل متكامل لدرس هذه الموسيقا أى مدخل فولكلورى لا يشوبه أى من الثغرات المنهجية أو النظرية التى تعرضت لها المداخل التقليدية المتمثلة فى علمى الموسيقى المقارن والاثنوموزيكولوجى، مع الاعتراف -فى الوقت نفسه- بأهمية وضرورة الإفادة من المعطيات الإيجابية التى جاء بها هذان العلمان. وما نعنيه بالمدخل الموسيقى «المتكامل» أو المدخل الفلكلورى هو التركيز على معالجة الموسيقا التقليدية باعتبارها فرعاً من فروع الثقافة الشعبية (الفلكلور) . وهو المدخل الذى يتوفر على إمكانية الاستقلال عن تبعية ما خلفته التوجهات النظرية القديمة، لأنه يستمد دعائمه النظرية والمنهجية من علم الفلوكلور. ففى هذا العلم لا ينظر إلى الموسيقا على أنها صيغ ومكونات -لحنية وعناصر ومفردات صوتية، وإنما على أنها نشاط اجتماعى يتفاعل مع كافة عناصر الثقافة الشعبية، وهى النظرة التى تتسق مع معطيات الثقافة الموسيقية فى مصر، لا سيما وأن أغلب موضوعات -هذه الموسيقا تتخلق من أحداث اجتماعية بعينها، حتى إذا ما غاب الحدث، غاب الفعل الموسيقى بدوره. وهذه الرابطة لا تنسحب على حضور أو غياب الفعل الموسيقى فحسب، وإنما تنسحب على بنيته فى تشكيل اللحن والإيقاع وفى طرق الأداء والأسلوب أيضاً. ومن هنا يمكن القول: إن الأهمية التى يؤكد عليها المدخل الموسيقى المتكامل (المدخل الفولكلورى) تكمن فى السعى إلى فهم المبدأ الذى تقوم عليه العمليات الموسيقية الشعبية فى صياغة أشكالها وموضوعاتها المختلفة، كما أنه لا يغفل أهمية القيم الفنية والجمالية التى تتضمنها هذه الموسيقا، لكنه لا يضعها هدفاً فى ذاتها، لأنه -وقبل كل ذلك- يعالج هذه الموسيقا على أنها نشاط يتفاعل مع العناصر الثقافية الأخرى (الفنية وغير الفنية) وأن احتواء هذه الموسيقا على أية مقومات فنية أو على أى نوع من القيم، لابد وأن يتأثر بنوعية هذا التفاعل وبدرجته، وهو الأمر الذى يزيد بدوره من التأكيد على أن البحث فى هذه الموسيقا لا يقتصر على قياسات السلالم والأجناس

والمقامات والقوالب وما نحو ذلك، كما أنه لا يقتصر أيضاً على درس الأداء الذى يستوعب عناصر موسيقية متعددة أو التى يلجأ فيها المؤدون إلى الإكثار من الألحان أو التى تظهر فيها براعات وطرق أداء متقنة، وإنما تشمل -بجانب ذلك- كل طرق الأداء الموسيقى بمختلف مستوياتها سواء التى تعتمد على تكوينات موسيقية بسيطة أو التى تعتمد على تكوينات مركبة، كما تشمل أيضاً، كل صور وأشكال العناصر والمفردات الصوتية، وسائر المكونات الموسيقية مجتمعة كانت أو مفردة، ذلك أن الأثر الذى يحدثه الفعل الموسيقى الشعبى ليس مرهوناً دائماً بعدد النغمات أو بكثرة المفردات الإيقاعية، وليس مرهوناً -فى كل الحالات- بفنية الأداء وحبكة الصنعة، فهناك مستويات فى الأداء الموسيقى لا يتعدى فيها عدد النغمات النغمتين أو الثلاث نغمات وأحياناً تكون نغمة واحدة مفردة ممدودة أو مسحوبة قليلاً جهة الحدة أو جهة الغلظ، لكن وقع هذا الأداء البسيط -فى سياق تتوافر له مقومات التواصل والمشاركة العملية والوجدانية بين المؤدين وبعضهم البعض- يلعب دوراً فنياً ونفسياً لا يقل أهمية عن الدور الذى تلعبه التكوينات اللحنية الثرية ذات الطابع الغنائى المثير والمشوق.

تلك هى مقومات -المدخل الموسيقى المتكامل- (المدخل الفولكلورى) التى يمكن أن تضع الباحث على الطريق الملائم لدراسة الموسيقا الشعبية فى مصر وهى الموسيقا التى ثبت بالتجربة العملية أن درسها لا يستقيم إلاّ فى إطار علاقتها ببقية المقومات الثقافية الأخرى وهى المقومات نفسها التى لا ينبغى تجاهلها بحال عندما ينبغى الوقوف على تفسير مقنع للكيفية التى يتشكل بها الأداء، أو بالأحرى فهم المبدأ الذى تقوم عليه العملية الموسيقية ذاتها.

إذا ما تحقق الأخذ بهذا المدخل تنشأ لدينا قاعدة من المعرفة الواقعية المدعمة بالمعلومات والشروحات المفصلة عن وضعية الموسيقا الشعبية فى بلادنا، وهى المعرفة التى قد تنقلنا إلى مرحلة أخرى من الدرس التفصيلى لمحتوى هذه الموسيقا، وهو ما يعرف بالتحليل الداخلى للموسيقا والذى يهدف إلى تحديد الأسلوب، ومن ثم إظهار التميزات التى اختصت بها الأنماط الغنائية المتشابهة فى الشكل والتى يحددها اختلاف المناطق واختلاف فئات المؤدين، مثال ذلك اختلاف أسلوب أداء الموال فى صعيد مصر عنه فى دلتا الوادى.

وتحديد الأسلوب إجراء معملي يقتضي توافر أجهزة خاصة لضمان سلامة النتائج التي يصبو إليها البحث، وهو إجراء يقوم على تحليل وحدات المجال الجزئي للأصوات التوافقية(١). ومن خلال تحليل مجموعة متصلة من هذه الوحدات يمكن التعرف على ما يسمى «البصمة» الصوتية لسياق متصل من الأصوات التوافقية، وهذا السياق يظهر ما يمكن تسميته بالأسلوب في الأداء الموسيقي. ومعرفة الأسلوب تعني معرفة العناصر التركيبية التي يتكون منها الفعل الموسيقي أياً كان شكل هذا الفعل أو معناه أو دلالته الثقافية. فالأسلوب هو التعرف على الأفعال الموسيقية من الداخل وهي الأفعال التي تنتج الأنماط اللحنية وتنظمها في أشكال متعددة ومتباينة. وتختلف هذه المعرفة عن المعرفة التي تنتج عن البحث والتحليل الخارجي (تحليل الشكل عن طريق الوصف الذي يقتصر على العناصر الموسيقية الواضحة كالإيقاع والمقامية والهارمونية والسرعات والأقسام وما نحو ذلك).

أما علاقة الأسلوب بالشكل (القالب) فثمة صلة تربط بينهما، فتحليل الأسلوب (التحليل الداخلي) من شأنه تفسير الشكل من الخارج ذلك أن الأول يعتمد على تحليل الأجزاء الصغيرة ومعرفة الكيفية التي يجري بها أداء العناصر الصوتية المختلفة، ومن تجمع هذه العناصر على نحو معين تتجلى صورة الشكل الموسيقي الكلي لعملية أداء كاملة، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يمكن من خلال معرفة الأسلوب، معرفة الكيفية التي تتم بها عملية الربط بين أسلوب أداء معين وشكل معين (قالب).

إن الغاية التي يصبون إليها تحديد الأسلوب لا تقف عند تمييز الأنماط الفردية التي يتيحها مجال الإبداع الفردي، فالغاية ليست الوقوف على البصمات/ الأساليب التي تفصل أو تميز بين أداء الأفراد وبعضهم البعض (رغم أهمية هذه الناحية في حالات معينة من الدرس)(٢) لكن الغاية المرجوة هي الوقوف على خصائص

(١) المجال الجزئي هو أصغر وحدة صوتية يمكن أن تتعرف عليها الأذن البشرية خلال ثانية إلى ثانيتين (انظر مقال مانتيل هود المشار إليه سلفاً).

(٢) ثمة محاولة في هذا الاتجاه للدكتورة سمحه الخولي تحت مسمى لون الصوت الغنائي tempero جاءت في سياق عرضها للإمكانات الصوتية للسيدة أم كلثوم (في ذكراها رؤية جديدة لظاهرة فنية فريدة «أم كلثوم» مقال، مجلة آفاق، دورية تصدر عن لجنة الموسيقا والأوبرا والباليه، المجلس الأعلى للثقافة، العدد الثاني، ١٩٨٨-١٩٩٩ من ص ٦٥ وما بعدها.

الأسلوب التى تميز بين قطاعات ثقافية ثبت أنها متباينة فى التقاليد ولم يصل البحث العلمى بعد إلى الوقوف على المقومات الجزئية والتفصيلية التى تقف وراء هذا التباين، ونذكر مرة أخرى بمثال «الموال» حيث يختلف أسلوب أدائه من منطقة إلى منطقة أخرى، وينسحب ذلك على سائر الأنماط الموسيقية التى تنتشر عبر وادى النيل فى مصر من أقصاه إلى أقصاه، كأغانى العمل والعرس والتهنين والبكائيات وغيرها، وكل من هذه الأنماط يحتفظ بأساليب أداء تختلف باختلاف المناطق والفئات.

مثل هذه المعرفة قد تفتح آفاقاً رحبة تمكن من الكشف عن أشكال الترابط الجزئى والكلى بين الفعل الموسيقى والتراكمات الثقافية والحالات البيولوجية والعضوية بالإضافة إلى الوظائف والتأثيرات المقصودة من كافة الأنشطة الموسيقية، وهو الأمر الذى قد تتكامل فيه النظرة القادرة على تحديد أدق الخصائص التى تقوم عليها عمليات الأداء والإبداع الموسيقيتين من ناحية، وتحديد طبيعة إجمالى النشاط الموسيقى التقليدى من ناحية أخرى. وبالإضافة إلى ذلك قد تفتح هذه المعرفة مجالاً أرحب تحل فيه مشاكل التصنيف الموسيقى، وذلك إذا ما قام هذا التصنيف على معيار واحد بعينه هو «الأسلوب»[1] فالتصنيف القائم والمعمول به إلى اليوم، يقوم على معيار «الشكل» (القالب مجازاً) وهو معيار ثبت أنه غير دقيق بسبب تعدد الأشكال الموسيقية المتشابهة من ناحية الخصائص الخارجية (الإيقاع والهارمونية والمقامية وتقسيم الأجزاء.. الخ) مما يخل بمنطق المعيار الضابط الذى تقوم عليه محاولات التصنيف الحالية.

أهمية درس الموسيقا الشعبية

ومع كل هذه الجهود والبحث عن الطريقة الصحيحة أو الملائمة لدرس هذه

---

(١) التصنيف حسب معيار «الشكل» واحد من بين عدة معايير أخرى يجرى عليها التصنيف منها التصنيف حسب الاسم الشائع للشكل الغنائى: مثل: موال، تهنين، تحنين، عديد، تعميم وغيرها. والتصنيف حسب صفة المؤدى مثل: أغانى الشحاذين وأغانى الأراجوز، وأغانى الأطفال، وأغانى العوالم وغيرها. والتصنيف حسب المناسبة مثل أغانى العرس وأغانى العمل وأغانى الحج وغيرها.

الموسيقا لابد من التساؤل: ما هى هذه الموسيقا وما هى أشكالها، أو بالأحرى الصورة الاثنوجرافية العامة لموضوعاتها، وما هو الميدان الذى تنتج وتستهلك فيه، ثم لماذا نوليها كل هذه العناية ونتسلح لها بكافة مقومات البحث والتمحيص؟

إن البحث فى الموسيقا الشعبية المصرية يعنى البحث فى موسيقا ذات خصائص معينة تنتمى إلى قطاع معين من الثقافة (هو قطاع الثقافة الشعبية) بكل ما تمثله هذه الثقافة من جوانب مادية وروحية، ووفق هذا المعنى يتعين علينا أن نضع حدوداً لمواطن هذه الموسيقا ولإطارها الثقافى، كما نضع حدوداً لموضوعاتها وأشكالها المختلفة.

أما عن مواطن هذه الموسيقا «الشعبية» أو بالأحرى الإطار الثقافى الذى يضمها، فيمكن تعريفه بأنه الإطار الذى تنتج وتتداول فيه هذه الموسيقا، وعلى ذلك تنوعت الميادين فى مصر ما بين الريف بامتداده الحضرى والواحات والسواحل والبوادى. هذا التنوع لا يقف عند هذا التعدد البسيط للميادين وإنما انسحب إلى كل ميدان على حدة حيث تتباين تقاليد الحياة فى الريف (بامتداده الحضرى) ما بين الصعيد الأعلى والصعيد الأوسط ودلتا الوادى، وحيث تتباين أيضاً التقاليد فى الواحات وفق تراميها فى الصحراء وابتعادها عن بعضها البعض، وحيث تتباين كذلك التقاليد فى البادية ما بين الصحراء فى الشرق والصحراء فى غرب البلاد، وحيث تتباين تقاليد الحياة لدى سكان السواحل وفق تنوعها واختلاف مواقعها فى مصر. ولا ينتهى الأمر عند هذا الحد، فقد عمدت التوجهات النظرية والفكرية الحديثة إلى توسيع ميدان الثقافة الشعبية التقليدى ليشمل المدن بمختلف أحجامها ومواقعها فظهر مصطلح «فولكلور المدينة» وظهر تبعاً لذلك العديد من الدراسات التى تمت فى هذا الميدان.

لدينا إذن عدة ميادين لما يسمى بالموسيقا الشعبية المصرية، ولدينا فروع وتنويعات للتقاليد التى صاغت أنماط الحياة -فى هذه الميادين- وانعكست على موسيقاها، وهذا التعدد -وعلى هذا النحو- لا يعنى فى الوقت نفسه أن هناك حدوداً فاصلة بين كل ميدان وآخر، بل وعلى العكس من ذلك هناك العديد من مواضع التماس ومواقع التداخل أيضاً امتزجت معها العديد من العناصر الثقافية المميزة لهذه الميادين ببعضها البعض.

مع هذا التعدد والتداخل يشير واقع الحال -كما يشير العديد من الدراسات

الفولكلورية- إلى أن ميدان الموسيقا الشعبية (أو إطارها الثقافى) الأكثر تميزاً هو ذلك الذى يضم ثقافة الريف (الفلاحين) وأن هذا الميدان -ولضرورة تاريخية- كان وما يزال متميزاً عن سائر الميادين الأخرى حيث تنتمى إليه القاعدة الجماهيرية الكبرى ويتسع ليشمل وادى النيل -فى مصر- من أقصى شماله إلى أقصى جنوبه.

أما عن تحديد موضوعات هذه الموسيقا، فقد تبين أن أية عملية حصر أو ترتيب لموضوعاتها دائماً ما يفضي إلى إظهارها فى قسمين كبيرين: أحدهما يشتمل على موضوعات تنتمى -من حيث الإنتاج والاستهلاك إلى عامة الناس وترتبط بشئون حياتهم فى العمل وفى المنزل وفى سائر المناسبات. والآخر يشتمل على موضوعات تنتمى -من حيث الإنتاج والترويج- إلى مؤدين موسيقيين محترفين. وهذا التقسيم لا يستند -فى واقع الأمر- إلى اتجاه نظرى بعينه، اللهم إلاَّ هذا الاتجاه الذى يتخذ من شواهد ومعطيات الواقع الميدانى مصدراً ومنطلقاً أساسياً لفهم هذه الموسيقا والوقوف على كنهها، وهى الشواهد التى طالما أكدت أمرين: أولهما أن الإبداع الشعبى فى مجال الموسيقا أنشأ منها صنفين أحدهما ينتمى إلى عامة الناس ويدور أغلبه فى دائرة الصيغ الغنائية بوجه عام، والآخر ينتمى إى موسيقيين محترفين ويدور فى دائرة الصيغ الغنائية والمعزوفات الآلية البحتة. وأن لكل من هذين الصنفين وضعه الخاص المتميز فى الحياة الشعبية من حيث فنية الأداء وأدواته ومن حيث العوامل والأسباب التى تهيئ لحدوث هذا الأداء وتحدد نوع مؤديه ومكانتهم الاجتماعية.

ثانيهما: أن الإبداع الموسيقى الشعبى بصنفيه (ومع تعدد رواته وتعدد موضوعاته وأشكاله وأساليبه ومع تعدد مجالات ومناسبات أدائه) يصب جميعه فى دائرة استهلاك واحدة هى دائرة جمهور الثقافة الشعبية.

أما الإنتاج الموسيقى الذى ينتمى (من حيث الإنتاج والاستهلاك) إلى عامة الناس، فإنه يقوم على اتصال وثيق بالعديد من شئون حياة الأفراد بمراحلها المختلفة، وبصفة عامة فإن عملية الأداء الموسيقى -فى هذا القسم- لا تتطلب تأهيلاً فنياً خاصاً يوقفها على أفراد بعينهم أو على فئة دون فئة أخرى. والقاعدة التى يقوم عليها هذه الحق أن الموسيقا التى ينتجها عامة الناس، لا تخضع غالباً لشروط توافر المقومات الموسيقية بالمعايير الفنية المعتمدة فى العمل الموسيقى المتقن، يضاف إلى ذلك أن الناس (فى مجتمع الثقافة الشعبية) لديهم إلمامة عامة بالأنماط الموسيقية

السائدة في مجتمعهم (شعراً ولحناً) لا سيما الأنماط التى تقتضى الضرورة التوسل بها فى مناسبات ومناشط اجتماعية بعينها.

والأداء الموسيقى الذى يعرفه الناس (فى هذا القسم) ينحو، فى عمومه، تجاه ما يعرف بالأداء الجماعى (الذى يقوم على توافر شكلاً من أشكال الاستجابة الجماعية للموسيقا، والتى يلتقى عليها الأفراد فى مناسبة ما. والجماعية -هنا- لا تعنى أن الأداء يقتصر دوماً على المجموعة فى آن، إذ يجوز التفرد به أو توزيعه على الأفراد بالتناوب أو بالتداخل أو بالرد والتجاوب، نزوعاً إلى تلبية الرغبة الطبيعية فى المشاركة (وهى الرغبة التى تثرى الأداء وتنحو به تجاه التنويع والتجديد) شريطة أن تظل هذه المشاركة متسقة والمناسبة التى نشأت لها وأن تدور فى إطار رغبة الجماعة وقدرتها على استيعابها والتفاعل معها.

وثمة صورة أخرى للأداء الفردى تتواجد -عند العامة- فى نطاق محدود نسبياً، وهى تلك التى يأتى فيها الأداء دون أية مصاحبة أو مشاركة. والأداء -فى هذه الحالة- لا ينشأ عادة بغرض توجيه الخطاب لمستمع بعينه جالس للاستماع لا سيما وأن هذا الأداء يحدث كثيراً أثناء تواجد الفرد (المؤدى) بمفرده دون صحبة أحد، وقد يتحول الأداء -فى هذه الحالة- إلى شكل من أشكال الترنم.

أما تشكيل موضوعات هذه الموسيقا، فقد راح ينشأ وفق الضرورة التى اقتضاها واقع الحال فى الحياة الشعبية، وهى الضرورة التى تعكسها الصورة الاثنوجرافية العامة للنشاط الموسيقى عند الناس حيث تظهره متشابكاً مع العديد من الأنشطة الحياتية اليومية، دالاً على جنس مبدعيه (رجالاً كانوا أم نساء)، مشيراً -فى أغلب الأحوال- إلى منزلتهم الاجتماعية وإلى مراحل أعمارهم.

فى هذا التشابك، تتخذ «فنية» الموسيقا وجهة خاصة، هى تلك التى تتهيأ معها لعمليات اجتماعية متنوعة، حيث يتسدعى الأداء الموسيقى فى حالات تهنين الأطفال، وفى وقائع طقسى كل من السبوع والختان، وفى مراحل العرس، ومقتضيات الجناز، وفى مجالس العزاء عند السيدات، وأثناء أداء الأعمال اليومية التقليدية (كنخل الحبوب بالغربال، وطحنها بالرحا، ومثل تبييض الأرز وحرث الأرض، وأعمال الرى وحفر الآبار، وأعمال الجر وصيد الأسماك..)

هذه الأمثلة (وغيرها كثير) تبين -من ناحية- أن «فنية» الموسيقا (عند عامة

الناس) محكومة بسياق أحداث ووقائع اجتماعية معينة، منها ما يؤخذ فيها الأداء الموسيقى مأخذ الإلزام (مثل السبوع والأعراس وحضرات الذكر ومجالس العزاء) ومنها ما يترك فيها الأداء الموسيقى لمقتضى الحال (مثل تنويم الأطفال وتهنينهم، ومثل بعض الأعمال اليومية، كالخبيز، ونخل الجبوب وطحنها ومثل أعمال الحرث والرى وما شابه). ومن ناحية أخرى، تبين هذه الأمثلة، أن تفسير طبيعة هذه «الفنية» مرهون دوماً بدرجة ومدى ما يمكن تسميته «بالتفاعل القائم بين المكونات الموسيقية وبين العديد من العناصر الثقافية الأخرى (غير الموسيقية)، وبحسب نوع العمل ومدى علاقته بالأداء الموسيقى.

هذا التشابك (بما ينطوى عليه من عمليات تفاعل -بين العناصر الثقافية وبعضها البعض، وبانعكاسه المباشر والآنى على «فنية» هذا الصنف من الموسيقا)، يمكن اعتباره «تشابكاً بنائياً» أنشأ أشكالاً موسيقية بعينها، وبدونه ما نشأت تلك الظواهر الثقافية التى تجمع بين عمل معين أو حدث معين وفعل موسيقى معين، ومن ثم يكشف هذا التشابك عن مبادئ أساسية فى العملية الموسيقية التى تخص عامة الناس، ويكشف أيضاً عن طبيعة الالية التى تتكون بها أشكالهم الموسيقية بتنوعاتها المختلفة.

على أن تفسير ماهية النشاط الموسيقى الشعبى وفق مقوماته الثقافية ووفق تداخله الوطيد مع أنشطة الحياة اليومية، لا ينفى بحال أن من بين موضوعات هذا النشاط الموسيقى، موضوعات تقوم على أسس وقواعد فنية (بالمعيار الموسيقى الفنى)، قادرة على صياغة أشكال مختلفة من المزاج الموسيقى، وتستدعيه وقت الحاجة بأساليب متعددة. وهذا يعنى أن التوسل بالتنغيم والتوقيع (لمصاحبة الأحداث التى تجرى فى الحياة الشعبية) يمكن أن يكون مطلباً فى ذاته يحقق المتعة الفنية، ولا يتعارض -هذا المطلب- مع المطالب والأسباب الأخرى (غير الفنية) التى تستدعى الفعل الموسيقى بغرض التعبير به عن جوهر الحدث الاجتماعى وخاصة الحدث الذى لا يتم التفاعل معه إلا بالأداء الموسيقى. ونسرى هذا على العديد من العمليات الموسيقية، سواء كانت تلك التى تنحو تجاه الفعل الموسيقى الصريح، أو تلك التى تبدو -فى ظاهرها- أنها لا تنطوى على هذه الميزة.

لكننا -مع ذلك- لا نستطيع أن نسلم بأن هذه الميزات (التى ينطوى عليها

النشاط الموسيقى عند العامة) تساعد وحدها على صياغة تفسير مقبول لماهية هذه الموسيقا، فثمة عامل مهم لابد أن يوضع فى الحسبان، وهو التصور السائد لدى الناس حول ما ينتجونه من موسيقا، والمفاهيم التى ترسخت فى حياتهم حول الأفعال الموسيقية التى تصدر عنهم فى مواقف ومجالات حياتية متنوعة، وعن وجهات هذه الأفعال الموسيقية وأغراضها المختلفة.

فالتوسل بالتنغيم والتوقيع -فى الثقافة الشعبية- يضم أشكالاً مختلفة من العمليات، تتراوح فيها الدرجة الفنية للفعل الموسيقي بين البساطة المفرطة، والتركيب والتعقيد (لحناً وشعراً)، (وهو ما سنتعرض له بالأمثلة فى هذا الكتاب)، ولذلك فإن هذه الأشكال ليس جميعها فناً فى القول واللحن والأداء، وليس كلها صخباً أو نداء أو عويلاً وولولات، وإنما تشتمل على كل هذا. ويبقى أن انتظام كل شكل من أشكال التوسل بالتنغيم والتوقيع يظل كما سبق ذكره مرهوناً بطبيعة مجال الأداء الذى اقترن به، ومرهوناً بتقاليد بعينها تبيحه لأفراد ولا تبيحه لآخرين. فأداء «منظومات العديد» لا يستقيم فى غير مناسبته، ولا يقبل أداؤه من غير النساء. ولا يتغير المثول إلى هذا المبدأ أو يستثنى، فى حالة الأداء أثناء العمل، وفى الزواج، وعند تهنين الأطفال، وغيرها من صنوف الأداء التى تشير إلى نواحى الاختصاص والملاءمة، سواء فيما يتعلق بنوع المناسبة، أو فيما يتعلق بهوية المؤدين ونوع جنسهم وأعمارهم.

وفق هذه المعايير يقيم الناس كل مسلك فى حياتهم يتوسلون فيه بالنغم والإيقاع، فلا يسوون بين كل من الغناء فى الحزن، والغناء فى التهنين، والغناء فى العرس والعمل، وبين بعضه البعض. ولا يضعون الابتهالات والأناشيد الدينية موضع الموسيقا التى يبدعها المحترفون من الشعراء والمداحين ومنشدو القصائد والمواويل، رغم أنها جميعاً ضرب موسيقى صريح، منه ما يثير ويشجى.

هذا المفهوم لا يعنى -فى الوقت نفسه- أن النشاط الموسيقى الذى يجرى -أو كان- فى الحياة اليومية الشعبية لا يتسع لمجال الإبداع الفردى أو أنه يضع حدوداً لنزوع الأفراد تجاه الخلق الفنى وإظهار القدرات والمهارات فاستمرار هذه الموسيقا -أو بعضها- فى الحياة الشعبية لا يعزى برمته إلى ارتباطها الوطيد بنواح مهمة فى حياة الناس، وإنما يعزى كذلك إلى وجود عمليات فنية تنحو بطبيعتها تجاه الخلق الفنى الجديد مستفيدة من تمثل المأثور العام الشائع. فالإبداع والخلق الفنى المتجدد، مقوم

أساسى من مقومات بقاء العديد من أشكال هذه الموسيقا، وهو -فى الوقت ذاته- عامل من جملة العوامل المهمة التى ربطت هذه الموسيقا بسياقها، وحمت العديد من عناصرها (الموسيقية وغير الموسيقية) من التفكك، ومن ثم الانحسار. وهذا ما يطالعنا به النشاط الموسيقى دائماً، حينما يظهر من بين جملة الناس (رجال ونساء) أفراد يتصدرون ذويهم، ليس فقط فى الميزات الطبيعية، كحسن الصوت، أو سلامة الأداء، أو فى مقدار ما يحفظونه في ذواكرهم من مأثور غنائى؛ وإنما فى حضور البديهة الفنية، والقدرة على ابتداع النظم والألحان فى آن. هؤلاء الأفراد عرفوا -بين أهليهم- بأنهم أصحاب ميزات فى هذه الناحية أو تلك، وأولئك هم الرواة المبدعون المجيدون الذين لم تخلو من وجودهم قرية أو عزبة أو نجع، يتصدرون مجالس الأداء فى المناسبات الاجتماعية المختلفة فى إطار ما يعرف «بأداء الواجب أو رد الجميل»، فيرددون ما يحفظون ويتفاعلون مع ذويهم فيتوالى الإبداع ما بين التنويع والتغيير والتجديد.

وإذا كانت الموسيقا التى تنتمى إلى عامة الناس، ظلت (من حيث الإنتاج والاستهلاك) رهينة التقاليد فى أغلب الأحوال فإن هذه التقاليد لم توفر للإبداع الموسيقى (عند العامة) مجالاً للتفرغ، ولم تضعه قط موضع حرفة أو مهنة يتعيش الأفراد من ورائها ويرتزقون.

وإذا كانت هذه التقاليد أفضت إلى ترك احتراف العمل الموسيقى لأهله فلأن هذه التقاليد راحت -فى الوقت نفسه- تصيغ وضعاً خاصاً لظاهرة التخصص واحتراف الأعمال الدارجة، سواء تلك الأعمال التى كانت -وما تزال- تدور فى فلك نمط الإنتاج الاقتصادى السائد فى مجتمع الثقافة الشعبية التقليدى، أو الأعمال التى كانت وما تزال تدور على هامشه. وهو الوضع الذى لا يستقيم له تفسير إن هو عزل عن سياقه التاريخى ببعديه الاجتماعى والاقتصادى. لكننا نترك الخوض فى عرض تفاصيل هذه الضرورة التاريخية لنعاود التركيز على الوضع الأكثر خصوصية، وهو ذاك الذى يمثل ظاهرة احتراف العمل الموسيقى الشعبى وما ينطوى عليها من خصائص وما يقترن بها من مفاهيم.

والمحترفون الموسيقيون هم المؤدون الذين تفرغوا للعمل الموسيقى ويتعيشون من وراء مزاولته فى مناسبات ومجالات أداء بعينها. ومن مميزاتهم أن لديهم إمكانات

وقدرات فنية حظيت -فى نطاق تقاليد الاحتراف- برعاية خاصة، لا سيما تلك الرعاية التى هيأت للأفراد فرص التدرب واكتساب الخبرات.

وفى إطار تمثل المحترفين لهذه الميزات الفنية، ولأنهم حريصون على رواج عملهم؛ فإنهم حينما يغنون أو يعزفون على آلاتهم الموسيقية أمام الجمهور، يؤدون بإتقان، ويستخدمون لذلك مختلف الأساليب الفنية التى لا تتوافر عادة خارج نطاق الاحتراف.

وعند المحترفين ينحو الإبداع الموسيقى عادة تجاه دقة الصياغة (شعراً ولحناً)، لكنه فى كل الأحوال يتفرد بمزايا الإبداع «المستقل»، أى الإبداع الذى يقوم على احتشاد العناصر الفنية وحدها (شعراً ولحناً وعزفاً..) دون ربطها بأية مجالات عمل أخرى اللهم إلا مجالات الأداء التى تساعد على تخلق أشكال مختلفة من التواصل والتفاعل بين المؤدى وجمهرة من المستمعين جذبتهم المتعة والإثارة فتوقفوا أو جلسوا لهما.

والشكل الموسيقى -عند المحترفين- لابد أن يقوم على عناصر فنية «بنائية» وهى العناصر التى تقوم عليها العمليات الموسيقية الشعبية المتقنة (من الوجهة الحرفية)، ولا يستثنى -من تكوين الشكل الموسيقى عند المحترفين- عوامل بنائية أخرى، مثل تلك التى تنشأ بتأثير التفاعل والتجاوب بين المؤدى وجمهوره ومثل التى تنشأ بفعل خصائص العملية الفنية ذاتها، كالإفادة من الإمكانات التى يتيحها الشعر بموضوعه وإيقاعه وقوافيه، والإفادة من الإمكانات التى يتيحها استخدام الآلات والأدوات الموسيقية المختلفة، والإفادة من الإمكانات التى تتيحها أشكال المصاحبة والمساندة الصوتية البشرية، كالردود والتجاوبات والتداخلات وما شابه.

على أن النظرة العامة لظاهرة الاحتراف والمحترفين، لم يكن لها أن تنصرف -فحسب- إلى تقدير الخصوصية الفنية التى تنشأ عليها الموضوعات الموسيقية عند محترفى هذه الموسيقا، أو تقدير الجانب التقنى المميز الذى يقوم عليه الأداء عندهم، وإنما راحت تنصرف أيضاً إلى معالجة المفهوم السائد لدى عامة الناس حول هذه الظاهرة فى حياتهم، ولا سيما المفهوم المتعلق باتخاذ الإبداع الموسيقى وسيلة للتعيش والارتزاق، وهو المفهوم نفسه الذى رسم (عند العامة) صورة خاصة للموسيقيين التقليديين المحترفين ولهويتهم، ولما يدور فى عالمهم.

هذا المفهوم يمثل أحد جوانب المعرفة التى تشكلت لدينا حول الاحتراف الموسيقى وإطاره فى الحياة الشعبية. أما الجانب الآخر، فيتمثل فيما شاع من مفاهيم لدى الموسيقيين المحترفين أنفسهم حول هويتهم، وحول عالمهم الفنى والاجتماعى من ناحية، وحول إدراكهم لما يشيع بشأنهم من مفاهيم وموقف هؤلاء المحترفين منها من ناحية أخرى. وفى هذا الخصوص نشير إلى أن العمل الموسيقى فى إطار الاحتراف- لا يقوم على عاتق فئة واحدة من الموسيقيين ينتمون إلى نشأة فنية واجتماعية واحدة؛ وإنما ساهم فى صنعه فئات مختلفة من الموسيقيين المحترفين، لكل منها مرجعيتها الفنية الخاصة. وهو الأمر الذى أدى إلى ظهور ما يمكن اعتباره مجالات اختصاص فى العمل الموسيقى الاحترافى. وهى المجالات التى عكست هذا التنوع المشهود فى الأشكال والموضوعات الموسيقية التى عرفتها الحياة الفنية الشعبية.

هذا التنوع -فى الاختصاص- دائماً ما يكشف عن اختلافات وتنوع فى المفاهيم السائدة لدى جمهور الثقافة الشعبية عن الموسيقيين المحترفين، كل بحسب تخصصه. كما يكشف فى الوقت ذاته- عن اختلافات وتنوع فى المفاهيم الشائعة لدى الموسيقيين المحترفين أنفسهم حول طبيعة عملهم الموسيقى، وحول ما يشيع بشأنهم من مفاهيم لدى العامة من الناس، وبحسب نوع الاختصاص فى العمل الموسيقى تتدرج هذه الاختلافات وتتنوع.

هذا التنوع -فى الاختصاص- أمكن تصنيفه وفق التسميات الشائعة التى اقترنت بمؤدين تقليديين. وهى التسميات التى تشير -على نحو صريح- إلى الفئة التى تنتمى إليها كل تسمية على حدة، بكل ما تنطوى عليه هذه الإشارة من مفاهيم ودلالات. ومن هذه الفئات شاعت أربعة أصناف وتربعت على قائمة الموسيقيين المحترفين: شعراء السيرة، المداحون، المنشدون الدينيون (الصييته)، المغنون البلديون (مغنو الفن الصعيدى). وسوف نورد مواقع هؤلاء المحترفين بصورة مفصلة فى قائمة مقترحة فى هذا الكتاب.

أما لماذا ندرس الموسيقا الشعبية ونوليها كل هذه العناية، فذلك لأن هذه الموسيقا فرع من فروع الثقافة الشعبية المصرية التى تنتمى إلى قطاع عريض من الشعب، وقد أسفر العديد من الدراسات فى مجال العلوم الإنسانية والتطبيقية أيضاً أن العناية بدرس

هذه الثقافة بات من الأمور الحتمية لكل أمة، فهذه الثقافة لا تشكل جانباً من حياة الناس وإنما هى نظام كامل للحياة والتعرف على هذا النظام (قديمه وحديثه) لا يقل أهمية عن دراسة التاريخ العام للأمة، بل إن كلاهما يكمل الآخر، فدراسة التاريخ غالباً ما تقتصر على معرفة شئون الحكام وتواريخ توليهم زمام الحكم، وأحوال السياسة والحروب والاقتصاد والمعالم المادية والحضارية وما نحو ذلك. ودراسة الثقافة الشعبية تعنى معرفة تاريخ عامة الناس (القطاع الأكبر من الشعب) والوقوف على الكيفية التى صاغوا بها نظام حياتهم فى كل تفاصيلها المادية والروحية، ومن ثم معرفة التراكمات الحضارية والثقافية التى امتدت عبر الأجيال حاملة معها سمات العصور المتعاقبة. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن الثقافة الشعبية حية وتتجدد دوماً وتتابع مسيرتها بالأخذ والعطاء من مجمل الثقافات والتيارات الفكرية والمادية المعاصرة. والوقوف على هذه الناحية يتطلب نهجاً سليماً فى الدرس والتمحيص وخاصة إذا كان الهدف من هذا الدرس يرمى إلى المعرفة الصحيحة لطبيعة هذه الثقافة والإفادة منها من جهة وتنمية أحوال منتجيها من جهة أخرى.

وإذا كان درس الموسيقا الشعبية المصرية لا ينفصل عن درس المجمل الثقافى (الفولكلور) الذى تنتمى إليه هذه الموسيقا، فإن ثمة خصوصية -فى طبيعة الدرس وأهدافه ونتائجه، تبرز من التميز النوعى لهذا الفرع من الثقافة (الموسيقا)، من ذلك:

١- أن دراسة الموسيقا لا تهدف إلى معرفة المقومات الفنية التى تعتمد عليها فى بناء أشكالها وموضوعاتها المختلفة فحسب، وإنما تهدف إلى الكشف عن طبيعة النشاط الاجتماعى الذى تتخلق عنه هذه الموسيقا، لاسيما وأن العديد من أشكالها لم يكن له أن يتخلق أو يتواجد فى الحياة الفنية التقليدية إلا من خلال ممارسات وأحداث اجتماعية بعينها. وإذا ما أخذ هذا فى الحسبان تبين لنا أن الموسيقا لا تأتى لكى تصور لنا الطبيعة الفنية للجانب الصوتى الذى تمثله فى تلك الأحداث والممارسات الاجتماعية فحسب، وإنما تأتى لتساعدنا على التوصل إلى نظرة عميقة فى مجال العادات والمعتقدات وفى سائر مجالات الاتصال والتكيف الاجتماعى المتبادل.

٢- إن هذه الموسيقا تنطوى على إمكانات فنية تفسح المجال لعمل دراسات مقارنة بين خصائصها وخصائص الموسيقا الشرق عربية (فى مصر) بهدف الوقوف

على الخصائص المتشابهة والمختلفة، ومن ثم توسيع دائرة الإفادة من مجمل القيم الفنية التى يتضمنها النشاط ألموسيقى القومى.

٣- إن تتبع المبادئ الموسيقية «الأولية» التى ما تزال تنطوى عليها هذه الموسيقا تتبعاً تاريخياً ووفق منطلقات منهجية ملائمة، يسهم فى إمكانية كتابة تاريخ للحضارة الموسيقية المصرية، وبطبيعة الحال سوف يتجاوز هذا الأمر الحدود الإقليمية (السياسية) سعياً إلى تقديم الخصائص والعموميات التى تتميز بها هذه الموسيقا فى مصر وبلدان الوطن العربى.

٤- إن هذه الموسيقا (الشعبية) ولأنها -وكما أثبتت الدراسات- تقوم على مواضعات خاصة تظهر العديد من القيم الفنية ذات السمات المحلية المميزة، وهى الناحية التى تكفل للملحنين المستلهمين المعاصرين مصدراً مهماً لتأصيل إنتاجهم الموسيقى القومى.

٥- إن دراسة هذه الموسيقا من شأنها الكشف عن مدى الصلة القائمة بينها وبقية العلوم الأخرى، ذلك أن هذه الدراسة قد لا تقف عند استخدام مناهج وأدوات التخصص الموسيقى (كعلم) فحسب، وإنما تتجاوز ذلك إلى حيث تتبادل الإفادة مع سائر العلوم الأخرى، سواء فيما يتصل بالقواعد المنهجية، أو فيما يتصل بالتزود بالمعلومات وما نحو ذلك، ومن هذه العلوم، علم الموسيقا العام، وعلوم: الاجتماع والتاريخ والجغرافيا والنفس والانثروبولوجى.

مفاهيم ومصطلحات عامة

وفيما يتعلق بالمفاهيم والمصطلحات، فما يزال هذا الفرع من الدراسات فى حاجة ماسة إلى توضيح العديد منها سعياً إلى تحديد موضوعاتها تحديداً دقيقاً، على أننا عند التصدى للمشكلات المتعلقة بالمفاهيم والمصطلحات، لا نزعم أن فى إمكاننا تقديم معالجة وافية لهذه المشكلات فى هذا المقام[١]، ومن ثم سنقصر عرضنا على

(١) سبق للكاتب معالجة ما يقرب من سبعمائة مصطلح خاص بالموسيقا الشعبية المصرية، انظر قاموس مصطلحات الموسيقا الشعبية، دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ٢٠٠٠ .

وعند معالجة مفهوم الأداء الغنائى من هذه الزاوية، لابد من الوقوف على أمرين، أولهما: أن هذه المعالجة -وإن كانت تتخذ من عناصر الأداء ومن القواعد الفنية التى تنظمها مادة أساسية لها؛ فإنها تستند بالضرورة إلى طبيعة المقومات الثقافية التى يقوم عليها الغناء الشعبى بصيغه وطرق أدائه المختلفة والتى شكلت -فى الوقت نفسه- نظرة الأفراد إليه وصاغت معاييرهم التقييمية لكل شكل ولكل طريقة أداء. ثانيهما: مراعاة أن هذه المقومات الثقافية وإن كانت تمثل القاعدة الأساسية التى صبغت الأداء الشعبى بطبائع مزاجية متجانسة- فإنها مع ذلك راحت تشكل هذا الأداء فى خطين رئيسيين يبرز كل منهما وضعية خاصة من حيث فنية الأداء وأدواته، ومن حيث العوامل والأسباب التى تهيئ لحدوثه أو تجعله ضرورة ملحة فى مناسبة ما دون مناسبة أخرى أو تجعل أداؤه منوطاً بأفراد دون أفراد آخرين وهذان الخطان هما: الأداء الغنائى عند المحترفين، والأداء الغنائى عند غير المحترفين.

والمعروف أن الأداء الغنائي يقوم على قاعدة فنية عامة، هى تلك التى توازن بين الشعر والألحان (الموسيقا) توازناً إيقاعياً (عروضياً) وتوازناً نغمياً(١)، على أن هذه القاعدة لا تبدو -فى ظاهرها- على هذا التوازن فيما لو نظرنا إلى مقدار الأولوية التى تعطى لكل من عنصرى الغناء، حيث يبدو أن الشعر يتميز فى هذه الناحية حينما يعتمد عليه ممثلاً رئيسياً لخط التواصل المباشر بين المغنى ومستمعيه، وهو الحال الذى يظهر فى الأداء الغنائى الممتد كالغناء القصصى (المواويل القصصية وقصص المدائح والسير) حيث تظهر جلسات الاستماع أن الشعر محور الأداء يلتف حوله الناس لما يقدمه من صور وأفكار وأحداث ومواقف وشخصيات.

وإذا كان الشعر فى هذه الأشكال الغنائية له هذه المكانة(٢)، فهل تنحصر قيمة

(١) يميل الأداء الموسيقى للنصوص الشعرية لأن يكون ذا حدود مشتركة مع الوحدات الشعرية العروضية فى حين أن محيط الألحان وإيقاعها يأخذان في الإعتبار محيط تنغيم النصوص الشعرية وإيقاعها الموضوع لها، وهى الخاصية التى تتيح لنصوص الأغانى أن تعدل وفق الحاجة وحتى تتلاءم مع أى أوضاع جديدة.

(٢) يركز دوايت رينولدز في معالجة الأداء عند شعراء السيرة في الباكاتوش (محافظة كفر الشيخ) على الصيغ الشعرية بمستوياتها المختلفة ويجعلها مدخلاً لدراسة آلية الأداء، وهي نظرة تتجه نحو تفسير علاقات بنائية فى عملية الأداء، وهذه النظرة بطبيعتها تلك لا تقدم تفسيراً لمفهوم عملية الأداء الغنائي عند المتلقي خاصة.

Heroic Poets, Poetic Heroes: The Ethnography of Performance D. F. Renolds p216.

٢ـ «الأغنية الشعبية»

ارتبط ذيوع مصطلح «الأغنية الشعبية»[١] (منذ أواخر الستينيات) بدراسة الشعر الشعبى الذى يؤدى بالألحان دراسة أدبية، على أن ثمة آراء ظلت تنتقد استخدام هذا المصطلح فى إطار الدراسات الأدبية، وراحت حدة هذه الآراء تتزايد مع كثرة الاختلافات حول دلالة المصطلح ومقصده (خاصة فى دائرة الباحثين المعنيين بما يسمى بالنظم الجديدة فى عمل التصنيفات والكشافات والمكانز المبرمجة بالحاسب الآلى وما نحو ذلك، ومن ثم أثيرت تساؤلات من نوع: هل هذا المصطلح خاص بالأدب أم بالموسيقا؟ ونتيجة لهذا نحاول فى هذا السياق معالجة الأمر وفق التعريف الموسيقى وهى الناحية التى تعنينا فى هذا المقام. فمصطلح «الأغنية الشعبية» يدل على شكل معين من الأشكال الغنائية الذى يجنح غالباً تجاه شكل الطقطوقة أو الأغنية ذات المذهب والكوبليهات (شعراً ولحناً) وأن صيغة المصطلح -علي هذا النحو- تحدد صنف المعالجة أو التناول، وهى المعالجة أو التناول الموسيقى وليس الأدبى.

أما الصيغة الاصطلاحية البديلة التى تتناسب -فى رأينا- مع المعالجة الأدبية فهى: «الأشكال الشعرية الغنائية» وثمة مثال متداول دائماً ما نقيس عليه وهو: «القصص الغنائى» و«الغناء القصصى» فالصيغة الأولى تتوافق مع المعالجة الأدبية، بينما تتوافق الصيغة الثانية والمعالجة الموسيقية.

٣ـ مفهوم الأداء الغنائى عند الجمهور

لمعالجة هذا المفهوم نركز على زاوية بعينها هى تلك التى يمكن أن تفسر ما تنطوى عليه نظرة المتلقى لعملية الأداء من الناحية الفنية وهى النظرة التى غالباً ما تظهر لنا فى شكلين، الأول: شكل الاستجابة الآنية عند المتلقى، والثانى: الاصطلاحات والتعابير الضمنية التى تصيغ مفهوم المتلقى لعملية الأداء الغنائى، والتى تظهر مدى وعيه أو إلمامه بالعناصر الفنية وغير الفنية التى تقوم عليها عملية الغناء أو التى ترتبط بها ارتباطاً مباشراً.

(١) ينسب هذا المصطلح إلى جيل الدارسين الذين اعتمدوا -فى بداية الأمر- على دراسة الشعر الشعبى -والأدب الشعبى- من خلال المدونات المطبوعة فقط، وربما -لهذا السبب- يصطدم مصطلح الأغنية الشعبية مع معطيات الواقع الذى تقدمه المصادر الميدانية ويصطدم كذلك مع تطور الأفكار فى مجال الدراسات الفولكلورية.

معالجة المفاهيم المتعلقة «بالصيغ الاصطلاحية» وخاصة تلك التى ما تزال تشهد اختلافاً فى الرأى (من قبل الباحثين) حول المقصد والدلالة لم يتم حسمه بعد.

١- «الموسيقا الشعبية والغناء»

سوف نلاحظ فى بعض قوائم الحصر والترتيب (التصنيف) الواردة فى الفصل الثانى، تكرار عبارة «الموسيقا الشعبية والغناء» والمقصود هنا هو التفريق بين المعزوفات الآلية البحتة (أو ما يسمى بالصيغ والقوالب الموسيقية البحتة) من ناحية، والغناء (أو أداء النصوص الشعرية بالألحان) من ناحية أخرى، والحقيقة أن صياغة هذه العبارة على هذا النحو اكتنفها بعض اللبس فى المعنى والدلالة ما يزال قائماً مع استمرار استخدام هذه الصيغة الاصطلاحية إلى اليوم. ولعل أول ما يرد من معنى فى تركيب هذه الصيغة أنها تفصل بين الغناء والموسيقا وهو أمر لا يتوافق والمفهوم الموسيقى العام الذى يُستخدم فيه مصطلح «الموسيقا» ليدل ليس فقط- على المعزوفات الآلية البحتة، وإنما على كل أشكال الأداء الموسيقى المرتبطة بالنظم الشعرى (سواء صاحب هذا الأداء آلات موسيقية أم لم يصاحبه) وكذلك الأداء الموسيقى المرتبط بمصاحبة الحركة الجسدية (الرقص بأشكاله المختلفة) وسائر فنون العرض.

وفق هذا التفسير تمثل الآلات الموسيقية -من الناحية المادية- (الفيزيائية) فرعاً من فروع هذه الموسيقا فتبرز تقاليد صناعة الآلات وكل ما يرتبط بها من أفكار ومفاهيم وتبرز أيضاً تقاليد التدرب وتكوين مجاميع العزف (الفرق الموسيقية)، وعلى هذا النحو يمكن صياغة هذا التفسير فى الشكل التالى:

أ ـ الموسيقا المصاحبة للنصوص الأدبية المنظومة وغير المنظومة (الغناء بكافة أشكاله).

ب ـ الموسيقا المصاحبة للرقص بأشكاله المختلفة.

ج ـ الموسيقا المصاحبة لعروض الفرجة (الأراجوز، والحواة، وأصحاب الألعاب البهلوانية وما شابه).

د ـ المعزوفات الآلية البحتة (للإعلان وفى الزفات والدورات والمواكب وما شابه).

الأداء الغنائى فى إطار الدور (القيمة) الذى يلعبه الشعر؟

من الجائز الحكم على الغناء غير الشعبى بأن أحد عنصريه (شعراً كان أم موسيقا) يمكن أن يتصدر المكانة الأولى فى عملية الغناء دون الآخر، أو أن كلاً منهما يتبادل مع الآخر هذه المكانة لأسباب، إن لم تكن فنية، فإنها فى كل الحالات تتصل بطبيعة الثقافة الموسيقية المغايرة التى ينتمى إليها هذا الغناء غير الشعبى كما تتصل أيضاً بطبيعة الغرض الفنى الخاص الذى ينشئ صيغاً غنائية بعينها قد يبرز فيها أحد العنصرين أويتقدم على الآخر. على أن الأمر مختلف فى حالة الغناء الشعبى، فإذا كان الشعر فيه يصور الأحداث والمواقف ويجسد الشخصيات.. الخ، فهذا لا يعنى أن الأداء الغنائى يلعب دوراً ثانوياً، فالغناء لدى المحترفين خاصة لا يتشكل من مجرد تواجد لحن ما مع نص شعرى دون أن تكون هناك مراعاة (ملزمة فى كثير من الأحيان) لكيفية تواجد هذا اللحن مع ذلك الشعر وفق كل نمط غنائى ووفق الدور الذى يلعبه هذا النمط أو ذاك، بالموال -على سبيل المثال- (وهو شكل شعرى فى المقام الأول، ويجتذب الناس بما يقدمه من حكم وعبر وصور لمواقف مختلفة من الحياة)- يأتي أحياناً فى صيغ قصيرة وبعدد قليل من الشطرات، وفى حالة الأداء الغنائى يسترسل المغنى ويظهر مهارات فى الأداء الموسيقى تثير وتشجى، ويطول الأداء ليصل فى زمنه أضعاف الزمن الذى يستغرق فى حالة إذا اكتفى بسرد هذه الشطرات الشعرية (القصيرة) أى أدائها بدون ألحان (الأداء بطريقة العد). وفى الغناء القصصى والسيرة، تكثر الشطرات الشعرية وتكثر مع مقاطعها الصور والأحداث والمواقف المختلفة، لكن الألحان التى تصاحبها تبدو قليلة وقصيرة، تتكرر وتمتد فى سعى لاستيعاب هذا الشعر الغزير المتلاحق. وعلى الرغم من أن الجانب الموسيقى فى المثال الأول (الموال) كان واضحاً فى احتوائه عنصر الزمن الذى استغرقه الأداء الغنائى وكان بارزاً ومتقدماً؛ فإنه ليس زعماً صحيحاً القول بأن الموسيقا كانت أكثر أهمية من النص الشعرى، وليس صحيحاً القول بأن الموسيقا أقل أهمية من الشعر لأنها توارت وراء شطراته الكثيرة كما فى المثال الثانى (الغناء القصصى). إن الكثرة والقلة التى يتواجد عليها أى من العنصرين (الشعر أو الموسيقا) ليست دليلاً على أن هناك أهمية «فنية» خاصة متعمدة تعطى -من قبل المؤدى وجمهوره- لعنصر دون عنصر آخر فى الأداء الغنائى، وينطبق الحال نفسه إذا تصدر أى من العنصرين الأداء وتوارى خلفه العنصر الآخر، فمهما كانت المساحة التى

يشغلها أى من العنصرين فى الأداء، وكذلك مهما كانت القيمة الفنية التى يأتيان بها أو عليها فى الأداء، فإن لكل منهما دوراً أساسياً فى رسم مسار الغناء وفى تحديد الشكل من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن هذه العلاقة -ولأنها تصاغ بآلية معينة- كفيلة بوضع كل نمط غنائى على مرتبة الدور الذى يتعين عليه أن يلعبه.

ومع تحديد علاقة الشعر بالأداء الغنائى من هذه الزاوية وعلى هذا النحو يبقى أن للأداء الغنائى هدف مقصود وهو: وضع المتلقى على حالة مزاجية معينة، وهى الخاصية التى تسمح للأداء الغنائى أن يتخذ أشكالاً وأساليباً متعددة تتناسب وكافة المناسبات والأحداث الاجتماعية، المبهج منها والحزين، والجاد والهزلى.

ومع تمتع الأداء الغنائى بالقدرة على صياغة المزاج الموسيقى السائد واستحضاره وقت الحاجة بأشكال وأساليب أداء مختلفة؛ فإن المتعة الفنية عامل مهم ومميز فى صياغة هذا المزاج الموسيقى، حتى فى أشكال الأداء التى تبدو فى ظاهرها أنها لا تنطوى على هذه الميزة(١). على أن ردود الفعل عند المتلقى لا تظهر بوضوح ما يمكن اعتباره استجابة خاصة للناحية الموسيقية أو ما يبدو أنه متعة فنية حققها هذا الأداء الغنائى، أكثر مما تظهر أنه انفعال مباشر مع الصور التى يقدمها الشعر لحظة الأداء، وهى الملاحظة التى طالما أوحت بالتفسير غير الدقيق نفسه الذى يتعارض مع طبيعة العلاقة التى تربط بين عنصرى الأداء الغنائى. صحيح أن الشعر هنا هو المحتوى الظاهر فى الأداء الموسيقى لكن يبقى مع ذلك أن المتلقى وهو يتجاوز تقنية الأداء الموسيقى وهى تحول لغة الكلام الشعرى إلى جرس صوتى متعدد النبرات، له مدات ووقفات وسرعات وتمهلات إلى آخره، لا يكون فى منأى عن تأثير هذه العمليات الموسيقية التى يأتى عليها الشعر. ولابد أن يقدر هذا التأثير لا

---

(١) هناك تقاليد تربط بين الشعر والأداء الموسيقى من أجل تأدية وظائف مباشرة ومحددة وتأتى فى ذلك: الأغانى التى تؤدى لتنويم الأطفال وأثناء العمل وفى الزار والذكر وفى المآتم. لكنها جميعاً لا تخلو تماماً من الميزة التى تثير المتعة الفنية ولو بدرجات متفاوتة. وقد تكتسبت هذه الملاحظة مزيداً من الوضوح إذا نظرنا إليها فى إطار الفكرة العامة التى تعنى: أن من طبيعة الأداء الموسيقى أن يضفى روحاً على الأصوات التى تنظم فى إطار علاقات نغمية محددة، حيث يرتفع التعبير (بانتظام هذه النغمات) إلى مستوى لا يمكن بلوغه إلا فى نطاق متعة فنية (ارنست فيشر/ ضرورة الفن/ ترجمة أسعد حليم. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، ١٩٨٦، ص٢٣٨).

سيما وأنه يتجه عادة ناحية الإمتاع الفنى (الموسيقى) . لكن هذا التقدير لا يأتى برد فعل واضح ومباشر يشير إلى هذه الناحية على وجه الخصوص لأن مظاهر الشعور بهذه المتعة الفنية تتوارى عادة وراء ردود أفعال عامة تبدو فى ظاهرها أنها بفعل التواصل مع الشعر دون بقية العناصر الأخرى التى يقوم عليها الأداء الغنائى، وهى ردود الأفعال التقليدية التى لا تقف بطبيعتها عند حركة أو تصرف إبداعى معين فى الأداء الموسيقى، وهى سمة المستمع التقليدى الذى يتجاوب ويستوعب ويتأثر بحركة النغمات وبأساليب الأداء الغنائى، لكنه لا يمتلك القدرة على تفسير جزئيات الأداء الغنائى أو تعيين مواطن الإثارة والإبداع فيه.

أما الأداء الغنائى لدى غير المحترفين فإنه -وإن كان يخضع فى عمومه لهذه المواضعات الثقافية- فإن بعض أشكاله لا تعطى النص الشعرى الأهمية نفسها التى تعارف عليها فى الغناء لدى المحترفين، ذلك أن الشتوية والغنيوة عند البدو وكذلك اللقلقة أو القلقلة فى واحات مصر تتحول فيها كلمات النص إلى مجرد صوت يحمل نبرات الألفاظ، ولكنها ألفاظ مدغمة، تارة وممدودة تارة أخرى وتجرى فى سياق الأداء الغنائى، ويبقى أن التمسك بأداء هذه الأشكال يبدو وكأنه تعامل مع النص الشعرى (الكلمات) فى إطار المعنى العام للنص الذى يبدو أيضاً أنه توارث على هذا النحو، ويزداد التمسك بأداء هذه الأشكال لأنها لا بديل عنها فى تمثيل الجانب الصوتى (الموسيقى) للموقف أو الحدث الاجتماعى، ويبدو أن التقاليد التى أبقت على هذه الأشكال مرتبطة بمناسباتها، أنشأت مبدأ يمكن معه معالجة النواقص والفراغات التى تعترى الكثير من منظومات الأغانى إما بفعل تقادم النصوص وإما بفعل ضعف الذاكرة الذى غالباً ما يؤدى إلى تكسر النص، ولذلك قد يصادف وجود مقاطع أو ألفاظ لا دلالة لها فى النص وذلك لمجرد الحفاظ على سلامة الوزن، ويأتى هذا كله دون الإخلال بالدور الأساسى الذى يلعبه الغناء فى مناسبته الطبيعية ودون الإخلال أيضاً بطبيعة الحالة المزاجية التى تنشأ عن الأداء أو المشاركة فيه.

وإذا استقام تفسير مفهوم الأداء الغنائى على هذا النحو أمكن الوقوف على الأسباب التى باعدت بين الأفراد وإمكانية استخدامهم التعابير والمصطلحات التى تشير إلى الناحية الموسيقية، أو التى تشير إلى عناصر أو عمليات موسيقية فنية بعينها، وهى الأسباب نفسها التى حملتهم على تبنى العديد من التعبيرات البديلة ذات الدلالة الضمنية

التى تستوعب فى آن واحد الشعر ومضمونه والأداء ومناسبته والمؤدين وصفتهم[١]، بل وتتجاوز هذه المقومات وتتجاوز البناء الفنى نفسه لتستدعى إلى الذهن المكان والزمان وكل الصور والدلالات التى تتصل بعملية الأداء أو تحيط بها[٢]. فعلى سبيل المثال حينما يأتى ذكر لفظ عديد أو تعديد وهو مصطلح شعبى دارج (معناه فى اللغة لا يشير إلى شكل شعرى بعينه ولا يشير أيضاً إلى ارتباطه بالغناء على نحو صريح)[٣]، فإنه إشارة إلى المقاطع الشعرية التى تجرى على ألسنة السيدات فى مجالس العزاء وهن يرتدين السواد، وقد يلطمن الخدود، وهو فى الوقت نفسه إشارة إلى تلك الطريقة فى الأداء التى يتحول فيها القول الشعرى إلى جرس صوتى حزين النبرات يتداخل مع نحيب النسوة ومع عويلهن، وذلك كله لا يعهده المرء إلا فى المآتم وفى أوقات الحزن. وكذلك عندما تتردد عبارة قصة أبو زيد الهلالى سلامة وهى أيضاً صيغة اصطلاحية ضمنية تشير إلى منظومة العناصر التى تتصل بعالم السيرة الهلالية فى الثقافة الشعبية، أى السيرة فى أحداثها وشخصياتها، وتشير إلى قطف السيرة وأمثالها وأقوالها المأثورة التى تتردد فى مجالس الأجداد والآباء وتجرى على ألسنة العامة، وإشارة أيضاً إلى الأداء الغنائى ومجالات الاستماع إلى الشعراء والمغنيين.

---

(١) من هذه التعابير: التحنين، التهنين، العديد أو التعديد، الموال، الضمة، الشتيوة، شد اللهجة، الحدو، المديح، النميم/ والمداح والمواوى والشاعر وغيرهم. ولا تعرف كلمة غناء وأغنية فى الثقافة الشعبية ولكن المعنى الموسيقى العام يعرف الغناء بأنها عملية الأداء الغنائى نفسها، ويعرف الأغنية بأنها شكل غنائى بعينه يأتى فى قالب الطقطوقة أو الأغنية التى تأتى على شكل مذهب وكوبليهات.

(٢) ينطبق هذا التفسير على المفهوم السائد لسائر أنماط الغناء فى الثقافة الشعبية (انظر على سبيل المثال موقف النساء من الأغانى التى يرددنها: عبد الحميد حواس النوع الجنسى والنوع الفنى الموقف من المرأة فى الأغانى الشعبية النسوية، بحث تم إلقائه فى ندوة المرأة العربية فى مواجهة العصر بالقاهرة فى الفترة من ١٧–٢٠ نوفمبر سنة ١٩٩٥: دورية نور الخاصة بالندوة، ص٢٢).

(٣) عديد من الفعل عدد، وعدد الشيء أحصاه، ويقال عددت النائحة، ذكرت مناقب الميت (المعجم الوسيط/ ص ٦٠٨) ويدخل فيه الندب، ومنه الندبة (فى النحو) أى النداء بـوا مثل وا معتصماه.

الفصل الثاني

حركة الاهتمام بالموسيقا التقليدية في مصر

في تتبع لحركة الاهتمام بالموسيقا التقليدية/ الشعبية في مصر حرصنا بقدر الإمكان على عدم تخطي كافة أشكال الاهتمام بهذه الموسيقا، فضمنا هذا العرض كافة الجهود التي بذلت بدءاً من الاهتمامات التي شهدتها أنشطة الرحالة والمستشرقين منذ أواخر القرن الثامن عشر ثم الجهود التي بذلت فيما بعد في إطار تأسيس حقل الدراسات الموسيقية الشعبية وفق المفاهيم الحديثة، ثم تقديم عرض لحركة الاستلهام والنهل من هذه الموسيقا. وكذلك الجهود التي بذلت في إطار ما يسمى بحماية المأثور الشعبي وصونه أو إعادة بث الحياة في بعض أشكاله وموضوعاته وما نحو ذلك(١)..

المنحى الأول: جهود المؤرخين والرحالة والمستشرقين:

وفي تتبع لحركة الاهتمام بالموسيقا التقليدية (الشعبية) المصرية نذكّر بمرحلة البدايات التي وضعت بذور الاهتمام برصد الموسيقا في هذا البلد والتي جاءت في إطار حركات الرصد العامة التي عنيت بتسجيل العادات والتقاليد التي تصور طبائع الناس، من ذلك أن ثمة إشارات عديدة وردت في كتابات الرواد الأوائل الذين عنيوا بهذا الجانب وعلى رأسهم ابن خلدون والأصفهاني وابن القيسراني والقلقشندي وابن إياس والمقريزي وغيرهم. على أننا لا نبغي - في هذا المقام - الاسترسال في ما جاء من تلك الإشارات التاريخية ونكتفي بالبدء بما حددناه سلفاً، أي بالمرحلة التاريخية التي أمدتنا بالأدلة الموثقة وبالتدوينات التي تسهل الوقوف على طبيعة النشاط الموسيقي في مصر، ونقصد بذلك تلك الصورة الشائعة لعملية الرصد والتوثيق التي تمت خلال القرن الثامن عشر وكانت معالمها في مدونات «فيوتو» (أحد علماء الحملة الفرنسية على

(١) يأتي هذا العرض تطويراً لفكرة مقال سبق نشره بمجلة الفنون الشعبية، العدد ٦٤/٦٥ (يوليه -مارس)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سنة ٢٠٠٢-٢٠٠٣ .

مـصـر)[1] والذى لجأ فيها إلى تبويب الموسيقا التقليدية (الشعبية) ضمن الموسيقا العـامـة، ولم يغـفل – فى مـدوناته – وصـف الآلات الموسـيـقـيـة المرتبطة بهـذه الموسيقـا، كـمـا لم يغـفل تدوين العـديد من الألحـان والتـراكـيب النغـمـيـة بطريقـة النوطة الموسيقية.

وفى تتـابع لهـذا النهج عـمـد المسـتـشـرق الإنجليزى وليـام إدوارد لين W. E. Lane عـام ١٨٠٦، إلى تقـديم وصـف دقـيق للعديد من الظواهر الاجـتـمـاعـيـة التى تتجلى فى سياقها أنشطة موسيقية متنوعة، هذا فضلاً عن سيره على نهج سلفه الفرنسيين فى تخـصـيص جانب من كتاباته لوصف الآلات الموسيقـيـة التى كـان المصـريون يسـتـخـدمـونهـا وتـقـديم صـور لهـا، وقـد أضـاف إلى ذلك عـدداً من المدونات الموسـيقـيـة لبعض الألحـان على غرار ما اتبعـه سلفـه الفرنسيـون فى هذا الصدد[2].

والواقع أن جل الجـهـود التى عنيت برصـد أو وصـف وتـسـجـيل النشـاط الموسيـقى فى مـصـر (بما فـيـه النشـاط الدائر فى حـيـاة العـامـة ولدى الموسيـقـيين الجـوالين ومن لف لفـهم.. إلخ)، كـانت – فى بداياتهـا – ترتكن إلى وضـعـيـة شـائعـة فى زمـانهـا وهى: رصـد ظواهر الحـيـاة عند الشـعـوب، ولم تكن تلك الوضـعـيـة (حـتى نهـاية القرن الثـامن عـشر على وجـه التـقريب) ترمى إلى أبعـد من مقتضـيات عـمليات الوصف والتسجيل وإجراء المقـارنات فى بعض الحـالات، ولم تكن – فى ذلك الزمن – تنحـو تجاه مـعـالجـة أى رصـد للموسـيـقـا (أو لغيـرها من ظواهر الحـيـاة الاجـتـمـاعـيـة) حـسـب المفـاهيم التى ظهـرت فـيـمـا بعـد، وهى المفـاهيم التى تـأسـست (فى مـجـال الموسـيـقـا) بنشـوء علم الموسـيـقـا المقـارن،

---

(١) فيوتو: وصف مصر، الأجزاء ٧، ٨، ٩، ترجمة زهير الشايب، نشر مكتبة الخانجي ١٩٨١.

(٢) وليام إدوارد لين: المصريون المحدثون، عاداتهم وشمائلهم، ترجمة عدلي طاهر نور - ط٢ دار النشر للجامعات المصرية ,١٩٧٥

– (Comparative Musicology– ثم الأثنوميوزيكولوجى Ethnomusicology) .

بعد كتابات وليم لين (عام ١٨٠٦) ظلت مناشط الحياة التقليدية فى مصر تداعب هوى نفر من الأوربيين الذين تحمسوا لرصد العديد من جوانبها، غير أن التركيز على الموسيقا لم يكن – فى ذاك الزمن – يتساوى مع كثرة الاهتمام بالأنشطة الاجتماعية الأخرى. ومع ذلك ظهرت (فى بدايات القرن العشرين) عدة اجتهادات راحت تعنى بوصف الموسيقا الشعبية المصرية وتضع لها التصنيفات وتعالجها بالشرح والتحليل. من هذه الاجتهادات كتابات عالم الآثار الفرنسى جاستون ماسبيرو الذى نشر كتابه (الأغانى الشعبية فى صعيد مصر) عام ١٩١٤ ضم فيه ما يقرب من مائة أغنية من قرى ومدن أسيوط وسوهاج والأقصر وجعلها فى ثلاثة أقسام، أولها: أغانى الزواج والختان، والثانى: فى بكائيات الجناز، والثالث: فى أغانى العمل والحج، ودون النصوص بالعربية ثم صور نطقها بالأحرف اللاتينية وترجمتها إلى الفرنسية، وأضاف إلى ذلك شرحاً لمفرداتها وتراكيبها[١].

وفى عام ١٩٣٢ أصدر الطبيب مافرس اليونانى كتاباً بعنوان إضافة إلى دراسة الأغنية المصرية جمع فيه ما يقرب من خمسين أغنية للمناسبات العائلية والمتعلقة بالمعتقدات، وقد قصر جمعه على الأغنيات مجهولة المؤلف الذائعة بالرواية الشفهية، وقد ترجم مافرس نصوص هذه الأغنيات إلى الفرنسية ترجمة دقيقة تظهر معرفته بالحياة الريفية المصرية التى خبرها بوصفه طبيباً كان يتنقل بين القرى[٢].

بعد ما يقرب من سنتين على دراسة مافرس اليونانى تمخضت هذه الآونة عن إنجازين علميين يعدان أكثر الإنجازات إثارة فى تلك الفترة، أولهما النتائج التى خلصت إليها أعمال لجنة الموسيقا الشعبية (إحدى اللجان المنبثقة عن المؤتمر الأول للموسيقا العربية الذى انعقد فى القاهرة عام ١٩٣٢) وأهم هذه النتائج –والتى سوف نعرض لبعضها بالتفصيل فى سياق هذا الفصل– كان التقرير المفصل الذى تضمن

(١) أحمد رشدي صالح: فنون الأدب الشعبي، منشورات مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧، ص ٣٢. (وقد ترجم كتاب ماسبيرو إلي العربية تحت عنوان الأغاني الشعبية في صعيد مصر إعداد محمود الهندي وأحمد مرسي، نشر مكتبة الأسرة / الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠، وقد وردت الترجمة دون مدونات موسيقية).

(٢) المرجع نفسه، ص٣٣.

مجموعة من الأسس المهمة التى تم عن طريقها (وللمرة الأولى فى تاريخ التسجيل الصوتى فى مصر) تسجيل مجموعة متنوعة من الأشكال الموسيقية الشعبية، ومما يزيد من أهمية هذا التقرير -فى رأينا- أنه أكد على اتباع أسلوب خاص فى طريقة التعرف على هذه الموسيقا وجمعها متضمناً خطة عمل تفصيلية تركزت على البحث فى كل ما يتصل بالنشاط الموسيقى الشعبى فى مصر.

أما الإنجاز الثانى فهو ثمرة جهد صامت دؤوب راح يبحث فى أغوار مجتمع نائى (فى غرب صحراء مصر) ليس فقط فى الموسيقا، وإنما فى كل ما يتصل بها وفى كل ما من شأنه إضاءة ما خفى فى جوانبها المتعددة (من ألحان وتراكيب وإيقاعات وطرق أداء..الخ) هذا الجهد تمثل فيما قدمته الباحثة الألمانية «بريجيت شيفر» عام ١٩٣٦(١). ولا تعجب من أن يتحالف النجاح مع جهود هذه الباحثة فمنهاجها ومنطلقاتها النظرية لم تكن فى معزل عن التيار العلمى الذى كانت تشهده هذه المرحلة من تاريخ دراسة الموسيقا التقليدية عند الشعوب (غير الأوروبية) فقد كانت شيفر واحدة من تلاميذ أساتذة ساهموا مساهمة أساسية فى وضع دعائم علم الوسيقا المقارن (فى أدواته ومقوماته الفكرية والإجرائية) وربما لهذه الأسباب يمكن القول إنها تنتمى إلى جيل الرواد فى دراسات الموسيقا التقليدية (غير الأوروبية) كما أنها -وبدراستها الموسيقا فى

---

(١) بريجيت شيفر: واحة سيوة وموسيقاها، ترجمة جمال عبد الرحيم، مراجعة وتقديم سمحة الخولي. المشروع القومي للترجمة /المجلس الأعلي للثقافة ١٩٩٦ . (عاشت شيفر في مصر منذ عام ١٩٢٣ حتي أوائل الستينات وعينت عميداً لمعهد معلمات الموسيقا "حالياً كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان" وقامت في نهاية الخمسينات بالتدريس في معهد الكونسيرفاتوار بأكاديمية الفنون. وتعد رسالتها "واحة سيوة وموسيقاها "- والتي حصلت بها علي درجة الدكتوراة من جامعة برلين- الأولي من نوعها التي تمثلت منهج ونظريات علم الموسيقا المقارن، كما أنها تعد، في الوقت نفسه، نموذجاً مبكراً للدراسات الاثنوموزيكولوجية لحضارات غير غربية، حيث عالجت - في فصول رسالتها - النشاط الموسيقي في واحة سيوة (بمصر) بكل أبعاد هذا النشاط من مناسبات وأساليب أداء، كما ناقشت شكل الصيغ الغنائية متوسلة البحث في صميم الموسيقا وخاصة فيما يتصل بالألحان والسلالم وأبعادها والآلات وأشكالها، مع تقديم ترجمات عامة لنصوص الأغاني تيسيراً لمتابعة معانيها وملابسات أدائها، وتضم الدراسة تقريراً اثنولوجياً يعرض للإطار الاجتماعي والديني للواحة مع التركيز علي المعتقدات والتقاليد والتركيب الاجتماعي والعرقي والديني والأساطير واللغة والعمارة والملابس، وكذلك زودت الدراسة بتدوينات موسيقية جاءت في إطار الدرس والتحليل).

واحة سيوة (وكما تشير الإجراءات التى اتبعتها فى الدراسة) أفادت كثيراً من معاصرتها المآخذ والملاحظات النقدية التى كان قد بدأ يتعرض لها علم الموسيقا المقارن فى تلك الفترة وذلك رغم أية ملاحظات نقدية قد توجه للطريقة الواقعية التى اتبعتها شيفر فى تحقيق الإجراءات العلمية التى استندت إليها.

لكن لماذا حظيت فترة الثلاثينيات ببروز العديد من الإنجازات فى مجال الموسيقا الشعبية أو «التقليدية» ؟

هناك بلا شك أسباب تقف وراء هذه الظاهرة، ليست ظاهرة الاهتمام بالموسيقا فحسب، وإنما الاهتمام بنواحى أخرى من مظاهر الثقافة التقليدية على مستوى العالم. لكن -وفى كل الأحوال- يأتى التركيز على فترة الثلاثينيات وكأنه أمر حتمى، فهى الفترة التى كانت قد بدأت تشهد تحولاً فى المفاهيم الخاصة بدراسة مظاهر الثقافة التقليدية عند الشعوب، حيث بدأت الانتقادات توجه إلى بعض النظريات الأوروبية، مثال ذلك الانتقادات التى وجهت للمدرسة الانثروبولوجية لتايلور Taylor وأندرو لانج A. lang وهى الفترة نفسها تقريباً التى شهدت انتقادات للمفاهيم والأفكار التى تأسس عليها علم الموسيقا المقارن وشهدت أيضاً بداية التحول والتخلى عن أساليب المعالجة الموسيقية التى تقوم على المقارنات الأوروبية التقليدية والتى تأسس عليها -فيما بعد- ظهور شكل من أشكال التحول بالعلم تجاه تجنب الأخطاء والنظريات القديمة ومن ثم الاقتراب تدريجياً من مبادئ العلم الجديد «الاثنوموزيكولوجى» الذى كان قد بدأ يرسى مبادئه فى ذلك الوقت. ومن وجهة أخرى ربما تأتى إنجازات مؤتمر الموسيقا العربية الأول عام ١٩٣٢ وإنجازات شيفر كمثالين مبكرين فى تطبيقات مبادئ هذا العلم الجديد، لاسيما وأن هذين المثالين ارتبطا بأسماء علماء لهم شأنهم فى هذا الحقل، وخاصة العلماء الذين ارتبطت أسماؤهم بالجهود التى تمخضت عنها توصيات لجنة الموسيقا الشعبية عام ١٩٣٢ . كما كان من بين هؤلاء العلماء من كانت تربطهم صلة الأستاذية بالباحثة شيفر (*) وهو الأمر الذى انعكس بلا شك على جهودها فى مجال

(*) راجع ما جاء في الفصل الثالث من دراسة شيفر (واحة سيوة وموسيقاها) وكذلك ص ٤٩، ٥٠ من الدراسة نفسها للوقوف علي ما جاء ذكره عن تأثر شيفر العلمي بكل من إريش فون هورينوستل E. Von Hornbostelوكـــورت زاكس Curt Sachs وكذلك صلاتها العلمية بكل من بيلا بارتوك Bartok Bela وهندمت Hendmetوهانس هيكمان. H. Hickmann.

البحث فى موضوع من موضوعات الموسيقا التقليدية (فى واحة سيوة). وإذا ما أوصلنا هذه الخيوط ببعضها البعض، وضحت أهمية النظر بعين الاعتبار لما قامت به لجنة الفنون الشعبية عام ١٩٣٢ كشكل من أشكال التخطيط، وكذلك النظر بعين الاعتبار للدراسة التى أعدتها شيفر فى واحة سيوة كشكل من أشكال التطبيق، ووضح -فى الوقت نفسه- جانباً من الإنجاز الذى يضع فترة الثلاثينات موضعاً خاصاً.

وفى كل الأحوال تأتى إنجازات المؤتمر الأول للموسيقا العربية عام ١٩٣٢ (وما حققته من جهد فى مجال التسجيل الصوتى لموضوعات من الموسيقا الشعبية المصرية والعربية[١] تأتى ممثلاً متميزاً لحركة الاهتمام بهذه الموسيقا ونقلة جوهرية من مرحلة الركود والاجتهادات الفردية القليلة إلى مرحلة الاهتمام القومى بالمأثور الموسيقى الشعبى، حيث وضعت ولأول مرة فى مصر رؤية منهجية لحصر وجمع كل مادة هذا المأثور وفق خطة تبحث فى كل موضوعاته وفى كل البيئات وتشمل هذه الخطة[٢].

أ - إن البحث عن الموسيقا الشعبية لا يقتصر على الأرياف وبين القبائل فقط، وإنما يفضل البحث عنها فى الطبقات السفلى للمدن.

ب - التنبيه إلى أهمية الضروب والتراكيب الإيقاعية المستخدمة فى هذه الموسيقا.

جـ - التركيز على العلاقة التى يجب أن تراعى بين الجامع والمؤدى وطريقة التسجيل، وفيما يتعلق بالمادة نفسها؛ يسجل مختلف أنواع الموسيقا التى يصادفها الجامع، ويفضل تسجيل كل شىء وتدوينه.

د - أهمية تدوين كشف (قائمة) بأنواع الأغانى على أن يسمح هذا الكشف بتوجيه من يغنى إلى مختلف الأنواع. وقد زود هذا الكشف المذكور ملحقاً بالتقرير متضمناً البيانات التالية:

١ - أغانى العمل

الزراعة: البذور والحرث وغير ذلك.

---

١ - كتاب: مؤتمر الموسيقا العربية، المملكة المصرية، مرجع سابق، من ص ٥٢ : ٦٣.

٢ - يلاحظ أن الأسلوب المطروح في طريقة التعرف علي هذه المادة هو الأسلوب نفسه الذي اعتمدت عليه بريجيت شيفر في عملها في واحة سيوة (راجع الفصل الثالث من دراستها المشار إليها سلفاً).

أغانى الطرق: الحفر ورفع الأثقال وأعمال الصناعات والأغانى المسجوعة وأغانى السرور بعد انقضاء العمل.

٢ – أغانى الحب.

٣ – أغانى الرقص.

٤ – أغانى الحرب.

٥ – أغانى الصيد.

٦ – أغانى السَّيْر: مرشدو القوافل والسير البطىء والسريع والحمالون والجمالون وغيرهم.

٧ – أغانى الحركة فوق الماء: المجدفون والملاحون.

٨ – أغانى أرجوحات الأطفال.

٩ – أغانى ألعاب الأطفال.

١٠ – نواح الجنائز: الشكوى ساعة الموت وترنيم الجنائز وأناشيد ذكرى الموتى.

١١ – الأغانى الشافية من الأمراض والطاردة للشياطين.

١٢ – أغانى السحرة وأغانى الاستسقاء.

١٣ – الأغانى الدينية: الحفلات الدينية والآذان وتلاوة الكتب المقدسة وأغانى التضحية وغير ذلك (وفى هذه الطوائف الأخيرة، من رقم عشرة إلى ثلاثة عشرة، إذا أريد تجنب الفشل التام الذى يمكن أن يعوق الاستمرار فى العمل، يحسن ألا يشرع فيها إلا بعد الانتهاء من جمع الأنواع الأخرى، ويجب ألا تطلب إلا بعد ثقة واطمئنان).

١٤ – أغانى الحنين إلى الأوطان: التأسف على الوطن.

١٥ – الأغانى الملكية: الملك والرئيس، الحفلات الخاصة بهما (عند الخروج والتشريفات وغير ذلك).

١٦ – الأغانى التى تمثل واقعة تاريخية.

١٧ – أغانى المضحكين (وفى هذا يجب أن يتحقق من حذف الأجزاء المخلة بالآداب)(١).

---

(١) كذا!!.

١٨ – أغانى التجار.
١٩ – أغانى الشحاذين.
٢٠ – أغانى القمر التى تؤدى ليلة تمّه.
٢١ – أغانى الختان.
٢٢ – نداءات الرعاة والجبليين ومحاكاة الأصوات وصياح الصيد وصياح الطرق[١].

...، ويجب على جامع المادة الحصول على الأغانى ممثلة لممارسة الإنسان لشئون الحياة من المهد إلى اللحد: ميلاد وطفولة وختان وواجبات دينية وسياحية وعمل وصيد وحرب وزواج وولادة وأمراض وجنائز، لأن هذه الحوادث تهيئ المناسبة لأداء مختلف الأغانى[٢].

وإذا كان مؤتمر الموسيقا العربية (عام ١٩٣٢) لفت الانتباه – من خلال إحدى لجانه – إلى العناية بالموسيقا الشعبية، فإن هذه الموسيقا لم تحظ بالقدر نفسه من العناية فى المؤتمر الثانى للموسيقا العربية الذى انعقد بالقاهرة أيضاً عام ١٩٦٩، فعلى الرغم مما ذكر عن أن اللجنة التحضيرية للمؤتمر عنيت بالناحية الشعبية عناية خاصة، وكونت ما يعرف بلجنة التاريخ والتراث والفنون الشعبية، فإن نتائج هذا المؤتمر لم تسفر إلا عن توصيات تدعو إلى أهمية دراسة الموسيقا الشعبية وتقسيمها على ضوء الطوائف والمجموعات الاجتماعية التى تمارسها، وتضمنت هذه التوصيات تحديد أفضل سجلات ووسائل تصنيف الموسيقا الشعبية، وانتهت إلى ضرورة اتباع أسلوبين فى التصنيف هما:

١ – التصنيف الجغرافى، أى تبعاً للمناطق التى جمعت منها المادة.

٢ – التصنيف الموضوعي، أى على أساس الموضوعات التى تشملها هذه الموسيقا كأغانى العمل وأغانى الزواج وأغانى الحج.. الخ

---

(١) قام الكاتب بتقديم عرض واف وتحليل لما جاء في هذه القائمة (انظر للكاتب: الجزء السادس من دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي، الدراسة العلمية للموسيقا الشعبية. دار المعرفة الجامعية / الإسكندرية ١٩٩٧ – ص ٣٦.

(٢) كتاب: مؤتمر الموسيقا العربية، مرجع سابق، ص ٦٥.

المنحى الثانى: عمليات الجمع الميدانى والأرشفة.

مركز دراسات الفنون الشعبية:

قبل بداية النصف الثانى من القرن العشرين لم يكن - فى مصر - مؤسسة أو هيئة تعنى بعمليات الجمع الميدانى المنظم لمادة الموسيقا الشعبية أو لجمع أية مادة شعبية وفق مفهوم فولكلورى(١). ولم تتحقق هذه العناية على مستوى قومى إلا بعد إنشاء مركز دراسات الفنون الشعبية فى أواخر عام ١٩٥٧. والمركز هو المؤسسة المصرية الوحيدة التى استهدف تأسيسها الاضطلاع بمهمة جمع وتصنيف وأرشفة مادة المأثورات الشعبية المصرية (الفولكلور) فى كل فروعها واتاحتها للباحثين وللفنانين المستلهمين.

يتكون مركز دراسات الفنون الشعبية (بالقاهرة) من عدة أقسام هى قسم الأدب الشعبى، والعادات والتقاليد والمعتقدات والمعارف الشعبية والثقافة المادية والفنون التشكيلية و الرقص والموسيقا. وبالمركز متحف يضم العديد من المقتنيات المادية (ملابس ومصاغ ومنسوجات وأدوات زينة وآلات وأدوات موسيقية) فضلاً عن وجود مكتبة (أرشيف) صوتية تضم كماً هائلاً من التسجيلات الصوتية التى تم جمعها من بيئاتها الأصلية.

وتحتوى هذه التسجيلات الصوتية على مادة تمثل كل فروع الثقافة الشعبية (الموسيقا والحكايات والسير والشعر والأقوال المأثورة بالإضافة إلى التسجيلات التى تخص البيانات والمعلومات التوثيقية لشتى موضوعات الفولكلور) كما يشتمل المركز -بجانب ذلك- على أرشيف للصور الفوتوغرافية وعدد من الأفلام السينمائية التسجيلية، بالإضافة إلى المادة المسجلة على شرائط الفيديوكاسيت لموضوعات

---

(١) تحتفظ الجمعية الجغرافية (في متحفها) بكمية من الأزياء والمنسوجات والحلي وبعض المقتنيات الأخري التي جمعت من بعض أقاليم مصر، وهذه المواد مصنفة وفق أهداف وفلسفة الجمعية، وقد جمعت بواسطة بعض الجغرافيين من المهتمين وبعض هذه المواد مهدي إلي الجمعية من قبل هؤلاء الجغرافيين. وبجانب ذلك توجد مجموعة أخري من المقتنيات الشعبية محفوظة ومعروضة في متحف وزارة الزراعة وأغلب هذه المقتنيات مصنفة علي نحو يخدم طبيعة اهتمام وأهداف وزارة الزراعة ومن ثم فأغلب المقتنيات المجموعة وكذلك المصنوعة، تعرض في إطار فلسفة الوزارة في إبراز المواد التي تمثل نمط الحياة الزراعية في مختلف أقاليم مصر.

فولكلورية مختلفة تتضمن جانباً من المأثور الموسيقى بأشكاله الغنائية والمعزوفات الآلية. وبجانب ذلك يشتمل المركز على مكتبة متخصصة تضم العديد من الكتب والدوريات والرسائل العلمية التى تتصل اتصالاً مباشراً بالعلم ونظرياته، بالإضافة إلى المصادر من المطبوعات والبحوث التى تعالج العلم ومادته فى الموضوعات المختلفة.

ومن خلال حصر المادة الأرشيفية والمتحفية المحفوظة بالمركز؛ لوحظ أن نصيب المادة الموسيقية يحظى بتميز واضح لاسيما من حيث الكم (بالقياس إلى مجمل المادة الصوتية المحفوظة بالأرشيف)(١)، ومما يجدر الإشارة إليه، أن كماً كبيراً من المادة الموسيقية (التى تم جمعها عن طريق بعثات عمل ميدانى إلى مختلف أقاليم مصر منذ أوائل الستينات) بات بعضها يمثل وثيقة صوتية نادرة، وهى -فى الوقت نفسه- شاهد على ما حدث من تغير سواء فى الأشكال الموسيقية أو فى الآلات والأدوات.

يضاف إلى ذلك أن متحف المركز يضم ضمن مقتنياته العديد من الآلات والأدوات الموسيقية التى تم اقتناؤها من العازفين والمؤديين الشعبيين، ففى المركز توجد مجموعة كاملة لآلات النفخ الموسيقية (المزمار بأحجامه المختلفة وآلات النفخ المصنوعة من قصب الغاب السلامية والأرغول وفصيلته) كما يضم مجموعة من آلات النقر والتوقيع بأنواعها وأحجامها المختلفة (الطبول والدفوف والصنوج). كما يضم المجموعة الكاملة للآلات الوترية الشعبية (مجموعة من آلة الربابة، ومجموعة من آلة الطنبورة والسمسمية)، وكلها ما تزال إلى اليوم محفوظة (ومخزنة) بالمركز

---

(١) ترجح كثرة المادة الموسيقية المحفوظة بأرشيف المركز (إذا ما قيس ذلك بمجمل المادة الصوتية الفولكورية المحفوظة بالمركز) إلي سببين، أولهما: أن النشاط الموسيقي الشعبي -في مواطنه الأصلية- ظاهرة تتخلل الكثير من مناشط الحياة التقليدية، وهو نشاط بارز يعلن دائماً عن وجوده، ومن ثم يجتذب الجامعيين الميدانيين ويمكن جمعه عن طريق التسجيل الصوتي، دون بذل الجهد نفسه الذي يقتضيه جمع الظواهر الفولكلورية الأخري كالمعتقدات مثلاً، أو جمع المعلومات والبيانات التوثيقية التي تتصل بموضوع ما في الفولكلور، ويسري هذا أيضاً علي المعلومات الخاصة بتوثيق الموسيقا نفسها، وهو أمر كان يواجه -في بداياته- بعقبات أبرزها أن الخبرة بالعمل الميداني كانت ما تزال في بداياتها فضلاً عن عدم اعتياد الناس -في ذاك الوقت- علي الإدلاء بالمعلومات أو الأحاديث مقارنة بدرجة اعتيادهم -وقتها- علي إمكانية الغناء والموافقة علي تسجيله. ثانيهما: أن جامعي الأدب الشعبي ينظرون إلي النشاط الموسيقي (وخاصة الجانب الغنائي منه) علي أنه مصدر مباشر لأنواع الشعر ولكثير من موضوعات الأدب القصصي الغنائي والسير، بكل ما تتضمنه هذه الأنواع والأجناس من قيم ودلالات.

على نحو لا يتوافر لها فيه الحد الأدنى من أساليب الصون والحفظ الصحيحة شأنها فى ذلك شأن سائر المقتنيات المتحفية والأرشيفية المحفوظة بالمركز والتى تم جمعها واقتناؤها خلال الخمسين عاماً الماضية[١].

مشروع أطلس الفولكلور المصرى

منذ ما يزيد عن عشر سنوات تبنت الهيئة العامة لقصور الثقافة مشروع أطلس الفولكلور المصرى، وبدأ العمل به مع مطلع التسعينات، وهو المشروع الذى يعنى بجمع كل عناصر الثقافة الشعبية (فى كل فروعها) وتمثيلها على خرائط خاصة توضح مناطق وجودها ومدى انتشارها فى أقاليم مصر مع تقديم البيانات والمعلومات المساعدة التى تلقى بالضوء على وضعية هذه العناصر فى الثقافة الشعبية المصرية[٢]. ويستخدم مشروع أطلس عدداً من الجامعيين الميدانيين (من موظفى الهيئة) والذين تم تأهيلهم بحصولهم على إتمام مرحلة دبلوم الدراسات العليا بالمعهد العالى للفنون الشعبية بالقاهرة، وهم منتشرون فى كثير من المواقع التى تغطى العديد من أقاليم مصر. ويضطلع هؤلاء الجامعيين بمهمة جمع المادة الفولكلورية عن طريق التسجيل الصوتى والتصوير بمختلف وسائله فضلاً عن اعتمادهم على بطاقات خاصة لتسجيل وتدوين

---

(١) يطمئن الباحث لصحة هذه البيانات بحكم صلته الوثيقة بمركز دراسات الفنون الشعبية، فقد كان واحداً من العاملين فيه من عام ١٩٧٣ إلي عام ١٩٨٣ – وما يزال (بحكم عمله بالمعهد العالي للفنون الشعبية) علي صلة دائمة بمجريات العمل بالمركز.

(٢) تمخض مشروع أطلس الفولكلور المصري عن عدة أفكار يعود بعضها إلي منتصف الثلاثينات من القرن العشرين، من بينها الأفكار التي طرحها فينكلر Winkler عن مشروع الأطلس والتي قدم لها أمثلة بالخرائط تؤكد إمكانية تطبيق المشروع في مصر. ومما كان يعزز من ذلك أن أفكاراً أخري كانت شائعة حول عمل أطلس لعدة موضوعات منها علي سبيل المثال أطلس للغة العربية. وعلي كل الأحوال فإن فكرة أطلس الفولكلور المصري قد تبلورت فيما بعد وفق إمكانات تحقيقها في أواخر الستينات علي يدي محمد الجوهري وعبد الحميد حواس وعلياء شكري إبان إعدادهم دليل عادات دورة الحياة (الدراسة العلمية للمعتقدات والمعارف الشعبية، القسم الأول من عادات دورة الحياة. مكتبة القاهرة الحديثة، ١٩٦٩). وقد أسفرت تلك الفكرة عن إعداد محمد الجوهري مشروعاً ذو ثلاث شعب، الأولي: تهدف إلي استكمال سلسلة الدليل، والثانية: عمل ببلوجرافيا للفولكلور، والثالثة: عمل خطة عامة لأطلس الفولكلور المصري، وقدم هذا المشروع إلي المركز القومي للبحوث الاجتماعية والجنائية ونشر بالمجلة الاجتماعية القومية/ المجلد العاشر، العدد الثالث، عام ١٩٧٢.

البيانات والمعلومات المتصلة بتوثيق المادة المجموعة. ونتيجة لجهود هؤلاء الجامعيين أصبح أرشيف المشروع يضم اليوم كماً كبيراً من التسجيلات الصوتية والمرئية للعديد من الظواهر الفولكلورية التى أدرجت ضمن خطة الجمع فى هذا المشروع. وفيما يتعلق بالجهد المبذول فى جمع مادة الموسيقا الشعبية؛ فقد خصص المشروع مرحلة من الجمع انصبت على العناية بجمع آلات وأدوات الموسيقا الشعبية من مختلف أقاليم مصر ،قد أعد لهذه المهمة دليلاً خاصاً، وجارى العمل فى فحص هذه المادة الصوتية وفحص بياناتها من المدونات التوثيقية ومن ثم إعداد الكتاب الخاص بها.

المنحى الثالث: تصنيف الموسيقا الشعبية:

من الضرورى –عند ذكر الجهود التى تمت فى إطار تصنيف الموسيقا الشعبية المصرية– أن نشير إلى قائمة لجنة الموسيقا الشعبية (إحدى لجان المؤتمر الأول للموسيقا العربية ١٩٣٢) وهذه القائمة، تعد أول محاولة تقدم تصوراً لما يمكن أن يكون موجوداً فى مصر من موضوعات موسيقية مختلفة، وهى لذلك كانت أداة إرشادية للجامع وليست تصنيفاً أو حصراً لمادة قد تم جمعها بالفعل، ومن ثم فإن الباحث سوف يتجاوز هذه القائمة ليعرض للجهود الأخرى التى تمت خصيصاً فى محاولة مقصودة لحصر وتصنيف موضوعات الموسيقا الشعبية المصرية، وسوف يتناول هذه الجهود وفق الترتيب التالى:

١– محاولة تبيرو الكسندرو

فى إطار تصنيف وترتيب موضوعات الموسيقا الشعبية المصرية وتحديد أشكالها بالنسبة إلى بعضها البعض، نعرض لمحاولة تبيرو الكسندرو واميل عازر وهبة، وهى المحاولة التى تمثلت فى عمل أسطوانة الموسيقا الشعبية المصرية التى أصدرتها وزارة الثقافة عام ١٩٦٧.

فى هذه الأسطوانة وردت الأنواع الموسيقية مقسمة ومرتبة حسب معايير خاصة سنعرض لها بعد قليل. لكن إذا كنا ننظر إلى عملية الحصر والترتيب والتصنيف

-التى مثلتها الأسطوانة وكذلك الكراسة المرفقة بها- على أنها مستوى أكثر دقة بالقياس إلى المحاولة المماثلة التى شملها تقرير لجنة الموسيقا الشعبية عام ١٩٣٢؛ فذلك لأن هناك عدة اعتبارات من بينها: أن الاهتمام بعناصر الثقافة الشعبية المصرية تضاعف بصورة ملحوظة بسبب تطور الدراسات والمفاهيم العلمية الفولكلورية، فضلاً عن تطور الأساليب والتقنيات التى كان لها أثراً واضحاً فى تيسير عمليات جمع المادة الفولكلورية وتسجيلها من مؤديها عام ١٩٦٧ وكذا تسجيل المعلومات واستيفاء البيانات التى تخص كل نوع موسيقى وتميزه.

أما ترتيب المجموعة الموسيقية المختارة (كما وردت فى كل من الأسطوانة والكراسة المرفقة بها «التقرير» فقد جاءت على النحو التالى:(١)

أ: أغانى العمل:

الجزء الأول

١- أغنية حداء الإبل

الجزء الثانى

٢- ملالية (أغنية للصيادين أثناء جذب الشباك)

٣- أغنية جمع القطن

الجزء الثالث

ب: المآتم:

٤- العديد

٥- المناحة (الرقص الجنائزى)

---

(١) أرفقت بالأسطوانة كراسة خاصة (تقرير) اشتملت علي التعريف بالمادة وبالأسباب التي دعت إلي اختيارها، كما اشتملت علي توضيح لطريقة الجمع والتسجيل بالإضافة إلي تزويدها بخريطة لمصر عين عليها مناطق الجمع والتسجيل، كما زودت الكراسة بالصور الفوتوغرافية للرواة وهم يعزفون ويرقصون بالإضافة إلي التعريف بنوع الفقرة التي سجلت واسم المغني وانتمائه الاجتماعي..إلخ. كما تضمنت الكراسة دراسة توضح طرق الأداء الموسيقي وأهم خصائص الأنواع المسجلة من الناحية الإيقاعية والمقامية بالإضافة إلي ذكر المناسبات التي تؤدي خلالها هذه الأنواع وما ترتبط به من طقوس ودلالات اعتقادية (انظر الكراسة المرفقة بأسطوانة الموسيقا الشعبية المصرية، وزارة الثقافة، ١٩٦٧، من ص٢٣).

الجزء الرابع

٦- السبوع

٧- تهنين الأطفال

٨- أغانى المناسبات

٩- أغانى العيد

الجزء الخامس

١٠- أغانى الحناء

١١- أغانى الشبكة

الجزء السادس

١٢- أغانى من النوبة

الجزء السابع

١٣- أغانى الدخلة

الجزء الثامن

١٤- أغانى الصباحية

ج: أغانى الملاحم:

١٥- أبو زيد الهلالى

١٦- حسن ونعيمة

د: أغانى حرة الإيقاع:

١٧ : نميم

١٨- أغنية

١٩- موال

هـ: أغانى ذات إيقاع مقيد:

٢٠- مربوع

٢١- لهجة

٢٢- طق

٢٣- صحبة

٢٤- أغانى البربر

و: أغانى الرقص

٢٥- كف عرب

٢٦- رقصة الصفق

٢٧- حجة بلدى

٢٨- رقصة نوبية

ز: رقصات:

٢٩- رقص

٣٠- تلتية

٣١- رقص الخيل

٣٢- رقص التحطيب

٣٣- رقص الغوازى

٣٤- إيقاع للطورة

ح: الخاتمة:

٣٥- قطعة موسيقية آلية(١)

٢- محاولة عبد الحميد حواس

فى محاولة شاملة لحصر وتصنيف موضوعات المأثورات الشعبية المصرية وضع حواس شكلين من التصنيف، ورد أحدهما فى دراسة بعنوان محاولة لتصنيف فنوننا الشعبية(٢)، وجاء على النحو التالى:

... (أ) الموسيقا:

١) الموسيقا المصاحبة:

أ- للأغانى:

١- أغانى الميلاد

(١) قدم الكاتب تعليقاً ناقش فيه هذه القائمة، وجاء هذا فى الجزء السادس من دليل العمل الميدانى لجامعى التراث الشعبى، مرجع سابق، ص٤٦.

(٢) عبد الحميد حواس: محاولة لتصنيف فنوننا الشعبية، مجلة الفنون الشعبية، العدد الرابع، السنة الأولي، وزراة الثقافة، يوليو ١٩٦٧، ص٤٦.

٢- أغانى العمل
٣- أغانى الغزل
٤- أغانى الأفراح
٥- أغانى الحجيج
ب) للرقص
ج) للنداءات والابتهالات والمدائح
د) للإنشاد والسير
٢) موسيقا بحتة
٣) الآلات الموسيقية:
أ) آلات النفخ
ب) الآلات الوترية
ج) الآلات الإيقاعية

أما الشكل الثانى لهذا التصنيف، فقد ورد فى دراسة مماثلة بعنوان محاولة لترتيب المادة الفولكلورية[1]، وهذه الدراسة غير منشورة، وقد وردت بها الموسيقا على النحو التالى:

... أ- الموسيقا:

١- موسيقا بحتة خالصة
٢- موسيقا للأغانى بأنواعها
٣- موسيقا مصاحبة للرقص بأنواعه
٤- موسيقا مصاحبة للنداءات والصيحات والرقى.. إلخ
٥- موسيقا مصاحبة للإنشاد والرواية
(دور النص فى الأغنية، العلاقات المتبادلة بين النص واللحن)

ب- الآلات الموسيقية

١- آلات النفخ الهوائية
٢- آلات النبر وجر القوس (وترية)

---

(١) عبد الحميد حوّاس: محاولة في ترتيب المادة الفولكلورية -مركز دراسات الفنون الشعبية مخطوط غير منشور (د.ت) ص٢٣.

٣- آلات قرع (طرق ونبر، صلصلة، أو أدوات منزلية إيقاعية.. إلخ)
٤- بأجزاء الجسم البشرى (التصفيق، دق الأرض، الخبط على الأفخاذ أو الصدر وإصدار أصوات من الحنجرة والفم وخصائصها)

ج- المؤديون - المغنيون والعازفون

١- أنواع الأصوات البشرية وإمكاناتها
٢- مهارات العازفين والمغنيين
٣- طرق الأداء وظروفه
٤- كيفية تدريبهم واكتسابهم الخبرة
- الأنغام والتوافقات اللحنية
- تنظيم الموسيقا الشفوية (البشرية)
- الألحان والتوافقات اللحنية والبناء الاجتماعى لها.

٣- محاولة محمد الجوهرى

وردت محاولة الجوهرى فى عدة إصدارات(١) وجاءت على النحو التالى:

... أ- الموسيقا

الموسيقا الشعبية وتشمل:
١- الموسيقا المصاحبة للأغانى (الميلاد، العمل، الغزل، الأفراح، الحج، إلخ)
٢- الموسيقا المصاحبة للرقص
٣- الموسيقا المصاحبة للنداءات والابتهالات والمدائح والعديد
٤- الموسيقا المصاحبة للإنشاد والسير
٥- الموسيقا البحتة

ب- الآلات الموسيقية

١- آلات النفخ
٢- آلات وترية

---

(٢) محمد الجوهري، علم الفولكلور، الجزء الأول، الأسس النظرية والمنهجية ط٤، دار المعارف، (١٩٨١ ص٩٩، وللكاتب نفسه، انظر: الدراسة العلمية للمعتقدات الشعبية، الجزء الثاني من دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية عام ١٩٩٢، ص٣٨.

٣- آلات إيقاعية

وثمة ملاحظة ينبغى ذكرها بشأن هذا التصنيف، ففى التقسيم الذى اعتمده الدكتور الجوهرى لفروع علم الفولكلور (وهو تقسيم رباعى) أدمجت فيه الفنون، بما فيها الموسيقا، فى قسم واحد هو: الثقافة المادية والفنون الشعبية[١]. وهذا الدمج -وكما يقول الدكتور الجوهرى- ليس راجعاً إلى اعتبارات نظرية أو منهجية عامة وإنما هو رد فعل لتيارات دراسة موضوعات الفنون الشعبية فى بعض الكتابات المصرية المرتبطة بالنزعة الفولكلورية، أو النزعة الشعبية المفرطة، وأن وضع الفنون الشعبية -بما فيها الموسيقا- مع الثقافة المادية فى قسم واحد؛ يأتى رغبة فى تأكيد قضية أساسية هى: أن تناول الفنون الشعبية (بما فيها الموسيقا) ليس قائماً على معالجتها كمنتجات فنية ذات قيم جمالية فى ذاتها، وإنما يجب أن تكون نظرتنا إليها من نوع نظرتنا إلى العناصر الثقافية والمادية، أى كمنتجات تدل على ثقافة معينة وعلى شخصية مبدعيها ومستخدميها وعلى إلقاء الضوء على ما بينهم من علاقات.[٢]

وعلى الرغم مما وصلت إليه هذه الجهود فى محاولاتها (التى عنيت بحصر وتصنيف موضوعات الموسيقا الشعبية المصرية)؛ فإنها لا تعنى أن الموسيقا الشعبية المصرية قد أجريت لها دراسة تصنيفية شاملة -تتناسب مع كثرة أشكالها وموضوعاتها- يمكن الاعتماد عليها فى تمييز أنواع وأشكال هذه الموسيقا من بعضها البعض على أساس موسيقى فنى، ففى غياب هذا الإنجاز المهم، باتت عمليات حصر المادة وتصنيفها تتم وفق معايير عامة بدرجة كبيرة (كما سبق بيانه فى المحاولات سابقة الذكر) فتارة يأتى تحديد النوع الموسيقى حسب معيار مناسبة الأداء مثال ذلك: أغانى الزواج، وأغانى الختان، وأغانى العمل، وأغانى الحج، وتارة يأتى التحديد والتصنيف حسب معيار صفة المؤدى فيقال: أغانى المسحراتى، أغانى البربر، نداءات الباعة.. إلخ، وتارة يأخذ معيار التصنيف منحى آخر فيستند إلى الاسم الاصطلاحى الشائع فى مجتمع الثقافة الشعبية مثل: العديد، الموال، الدور، النميم،

---

(١) المرجع نفسه.

(٢) المرجع نفسه •وقد قدم الباحث تعليقاً ناقش فيه هذه الفكرة (الاعتبارات) وجاء ذلك في الجزء السادس من دليل العمل الميداني لجامعي التراث الشعبي، مرجع سابق، ص٤٨.

الغنيوة، الشتيوة، أو الاسم الاصطلاحي الذى أطلقه الباحثون أنفسهم مثل: أغانى الملاحم، نواح الجنائز، أغانى الرقص، الأغانى النسائية المنزلية..إلخ.

وأمر بديهى أن تتفق هذه المعالجات التصنيفية مع بدايات الاهتمام بوضعية الموسيقا الشعبية المصرية بوصفها مرحلة أولية كانت ضرورية للتعريف بالمادة وبسياقها الاجتماعى. وأمر بديهى أيضاً أن يظل حصر وتصنيف المادة والتعريف بها يجرى وفق خصائص هذه المعالجات (المعايير) ومن ثم كان من الطبيعى أن تتصدر هذه المعالجات كافة التناولات فى ذلك الوقت.

والحقيقة التى لا غنى عن قولها فى هذا الخصوص؛ أن المادة الموسيقية -فى مجملها- لم تحظ بعد بدراسة دقيقة وشاملة تكشف عن كل خصائصها الفنية التى يمكن أن تصنف على أساسها تصنيفاً موسيقياً فنياً. ويعزى ذلك إلى قلة عدد الدراسات الموسيقية الفولكلورية (حيث لا توجد بعد دراسات تغطى كل موضوعات الموسيقا الشعبية فى مصر) ولم يتوقف الأمر عند قلة الدراسات وحسب؛ فالعديد من الدارسين المبتدئين (والواعدين) يتوجهون فى الآونة الأخيرة نحو الانشغال بالدراسات التى تعالج موضوع الموسيقا من الجانب الذى يخص الاستلهام والتوظيف وغيرها من المعالجات التى تنأى بتوجهاتهم عن مجال الدراسات التأسيسية التى تساعد الباحث على فهم المادة فى سياقها الثقافى فهماً صحيحاً من ناحية، وتقدم لحقل الدراسات الموسيقية الفولكلورية المعاصر جانباً من المعرفة ما زال العلم -فى مصر- فى حاجة ماسة لإنجازه،من ناحية أخرى.

مع هذا الحال ظل تصنيف الموسيقا الشعبية المصرية يسير بخطى بطيئة إن لم يكن يصطدم فى كثير من الأحيان بما ساد من خلل فى المفاهيم وتشويش فى لغة الكتابات العلمية، خاصة وأن الموسيقا الشعبية حتى فى دائرة الاهتمام الأكاديمي ما تزال تفتقد وحدة المصطلح الدقيق الذى يستوعب بدلالته كل العناصر المميزة للأنواع الموسيقية بأشكالها المتعددة كل على حدة. وما تزال إلى اليوم، تستخدم لغة الحديث الاعتيادى فى وصف الأداء وأساليبه عوضاً عن غياب المصطلح الموسيقى الدال. ولأن جانباً كبيراً من قائمة الأنواع والأشكال الموسيقية الشعبية المصرية لم يدرس حتى اليوم دراسة موسيقية فولكلورية متعمقة؛ فإن هذا الحديث (عن الأداء وأساليبه) لم يتجاوز فى أحيان كثيرة الملاحظات العامة. والباحث لا يبغى -فى هذا المقام-

الإسهاب فى ذكر قضية المصطلح التى سبق ذكرها، وإنما يريد لفت الانتباه إلى تلك الوضعية المتفق عليها سلفاً وهى: أن المصطلح يعد نتيجة منهجية لما توصل إليه البحث الدقيق فى فنية الموسيقا وعناصرها، ونتيجة أيضاً لما يمكن أن يرصده البحث من آليات وأسباب تؤثر فى البنية أو فى الخصائص التكوينية للموسيقا. والخروج بمصطلح ذى دلالة خاصة يشير إلى نوع أو شكل من الأشكال الموسيقية التقليدية؛ لا يمكن أن يتم فى معزل عن وجود أو توافر سائر المصطلحات الخاصة بالأنواع والأشكال الموسيقية الأخرى، وهذا لم يتحقق بدوره فى غيبة النتائج التى تخص كل موضوعات وأشكال الموسيقا الشعبية والتى يتعين على البحث العلمى أن يتوصل إليها. وجوهر المشكلة التى ما تزال تعترض وجود الصورة التصنيفية المتكاملة (لموضوعات وأشكال وصيغ الموسيقا الشعبية المصرية) وتعترض فى الوقت نفسه نشوء المصطلح العلمى الدال والدقيق؛ أنه لا توجد مثل هذه النتائج العلمية الشاملة التى تغطى كل موضوعات الموسيقا بأشكالها المختلفة، فكل ما تم إنجازه فى هذا الاتجاه، وكما سلف بيانه، كان مركزاً على حصر المادة الموسيقية ومحاولة ترتيبها وفق خصائصها الأدبية والاجتماعية أحياناً ووفق رؤية فنية محدودة أحياناً أخرى. ومن الطبيعى مع هذا أن يكون حصر المادة وترتيبها وتصنيفها غير ممثل للخصائص الفنية للموسيقا تمثيلاً دقيقاً.

قائمة مقترحة فى حصر وترتيب
أشكال وموضوعات الموسيقا الشعبية المصرية:(١)

(أ) الموسيقا المرتبطة بمرحلة الطفولة

أولاً: الأغانى التى تؤدى للأطفال:

١- أغانى سبوع المولود(٢)

٢- أغانى مداعبة الأطفال «وهشتكتهم»

٣- أغانى تهنين الأطفال (لغرض تنويمهم)

٤- أغانى الختان(*)

٥- الأغانى التى تتردد أثناء تعليم الأطفال المشى وأثناء تناولهم الطعام

ثانياً: الأغانى التى يؤديها الأطفال أنفسهم:

٦- الأغانى المرتبطة بالألعاب (الجرى، القفز، الدوران، الألعاب المنظمة والألعاب التى تستخدم فيها أدوات مثل الكرة والعصى وماشابه)

٧- الأغانى المرتبطة بشهر رمضان (بالفوانيس)

٨- الأغانى المرتبطة بالعيدين (ليلة الرؤية، أيام الأعياد)

٩- الأغانى المرتبطة بعاشوراء (التاسع والعاشر من شهر محرم)

(ب) الموسيقا المرتبطة بالعرس

أولاً: الأغانى النسائية المنزلية، أغانى البنات الريفية:

١٠- أغانى الخطوبة، أغانى ليلة الحنة (الحناء، الأغانى التى تؤدى أثناء زفة شوار العروس إلى بيت الزوجية، الأغانى التى تؤدى أثناء زفة صينية الطعام للعروسين ليلة الدخلة (**)، أغانى ليلة الدخلة، الأغانى التى تؤدى للصباحية

---

(١) وردت هذه القائمة بالتفصيل مع شرح موجز (انظر الجزء السادس من دليل العمل الميدانى لجامعى التراث الشعبى/ مرجع سابق ص ٦٨ . والغرض من عرض هذه القائمة هو الإلمام بالصورة الواقعية المتكاملة لكل موضوعات النشاط الموسيقى الشعبى فى مصر.

(٢)،* قد يدعى الفنانون المحترفون وخاصة المنشدون لإحياء هذه المناسبة لا سيما فى حالات النذور.

(**) قد يتخلل الغناء بعض الأدعية.

ثانياً: الموسيقا المرتبطة بمشاركات الشباب فى الاحتفال بالعرس

١١- المقاطع الغنائية والصيحات والتهليل فى زفة العرس وفى ليلة الدخلة

١٢- أغانى الشباب على السمسمية والطنبورة وعلى الدفوف

ثالثاً: أغانى الشباب والرجال المصاحبة للرقص فى العرس:

١٣- الدحيّة

١٤- المجرودة

١٥- الرّيدة

١٦- الشتيوة

٧- أغانى العلم (الغنيوة)

١٨- أغانى فرقة الزقالة، البرمة السيوية

١٩- أبو عاجة

٢٠- الجنزير

٢١- الفرادى

٢٢- المربوع

٢٣- هولى هولى

٢٤- النقرشاد

٢٥- الكاردج

٢٦- الضمة البورسعيدى

٢٧- الصهبة الاسكندرانى

٢٨- الحنة السويسى

رابعاً: موسيقا العوالم والغوازى فى العرس

٢٩- الطقاطيق والمواويل الخاصة بالعرس[١]

---

(١) لا يقتصر دعوة المؤدين المحترفين -إلى العرس- على العوالم والغوازى فقط وإنما يدعى أيضاً «المنشد الصييت»، و«المغنى البلدى» لكننا نركز هنا على المؤدين المحترفين الذين لا يؤدون عادة إلا فى مناسبة العرس. أما المنشد والمغنى البلدى فلهما موقع آخر فى القائمة وذلك بسبب انتماء أداء كل منهما إلى مجالات أداء أخرى غير العرس.

(ت) الموسيقا المرتبطة بحالات الوفاة

أولاً: ساعة الإعلان عن الوفاة:

٣٠- الولولة والندب

٣١- الغناء المرتبط بالإعلان عن الوفاة (على الطبل الكبير)

٣٢- الغناء المرتبط بالإعلان عن الوفاة (على الدف)

٣٣- الغناء المرتبط بالإعلان عن الوفاة (على البازا)

ثانياً: تشييع الجناز

٣٤- الغناء النسائى الجماعى (الذى يجرى فى مؤخرة الجناز)

٣٥- إنشاد المدائح (الجعبرية، الجعفرية)

ثالثاً: فترة الحداد وفى ذكرى المتوفى (فى الأعياد والمواسم)

٣٦- العديد (التعديد)

(ث) الموسيقا المرتبطة بالعيدين لدى البالغين

(عيد الفطر وعيد الضحية)

٣٧- تكبيرة العيدين

(ج) الموسيقا المرتبطة بالتسحير فى رمضان

٣٨- منظومات التسحير

٣٩- القصص الغنائى (المقاطع المتبقية من القصص الغنائى الذى كان يؤديه المسحراتى فى الزمن الماضى)

٤٠- منظومات استوحاش الشهر (فى العشرة الأخيرة من شهر رمضان)

(ح) الموسيقا المرتبطة بالحج

(عند غير المحترفين)

٤١- التحنين (حنون الحجاج)

٤٢- التلبية

(خ) الموسيقا المرتبطة بجماعات الطرق الصوفية

٤٣- منظومات الذكر الصوفى (أو الذكر الرسمى) بدون استخدام آلات موسيقية

٤٤- قصة المولد النبوى الشريف (بدون استخدام آلات موسيقية)

٤٥- البردة «بردة البوصيرى» (بدون استخدام آلات موسيقية)

٤٦- المنظومات التى صيغت على غرار البردة (بدون استخدام آلات موسيقية)
٤٧- قصائد المدائح الدينية والابتهالات (بدون استخدام آلات موسيقية)
٤٨- الدقات الإيقاعية على الطبول والكاسات في المواكب والدورات الدينية

(د) الموسيقا المرتبطة بالأعياد الدينية المسيحية

٤٩- الطقاطيق والأناشيد وما نحوها التى تؤدى فى الأعياد والمناسبات التالية:
- أحد الشعانين
- اثنين العصيدة
- ثلاثاء فصد الدم
- أربعاء أيوب (أربع الرعرع)
- خميس العهد (خميس العدس)
- الجمعة العظيمة (الجمعة الحزينة)
- سبت النور
- أحدالقيامة
- شم النسيم (يوم الاثنين)

(ذ) الموسيقا المرتبطة بالتقديس

(الذهاب إلى القدس)
٥٠- أغانى الذهاب والتوديع
٥١- أغانى العودة والاستقبال

(ر) الموسيقا المرتبطة بموالد المشايخ والأولياء والقديسين

٥٢- القصص الغنائى ومنظومات المديح والأناشيد الدينية

(ز) الموسيقا المرتبطة بالاحتفال بشم النسيم

(خارج النطاق الدينى)
٥٣- الغناء المرتبط بإشعال النار
٥٤- الغناء المرتبط بدمية الآلمبى (أغانى وصيحات الشباب)

(س) الموسيقا المرتبطة بالقمر عند البالغين

٥٥- الأغانى التى تؤدى للقمر ليلة تمه
٥٦- الأغانى التى تؤدى للقمر فى حالة الخسوف

(ش) الموسيقا المرتبطة بحالات السمر

٥٧- المواويل القصيرة الى تتناول -عادة- موضوعات الحب والغزل والشكوى من الزمان.. الخ

٥٨- الأغنيات القصيرة الموقعة (الطقاطيق) التى تتناول موضوعات الحب والغزل..الخ

٥٩- الطج (الطق

٦٠- النميم

٦١- أغانى الضمة

٦٢- العزف على الآلات والأدوات الموسيقية

٦٣- الطقاطيق والمواويل الدينية

٦٤- الغناء المقلوب

٦٥- القصص الدينى:

- قصة زواج الرسول
- قصة الإسراء والمعراج
- قصة الغار
- قصة الهجرة
- قصة الغزالة
- قصة الضب واليهودى
- قصة زواج فاطمة الزهراء
- قصة الحلة
- قصة الغلام
- قصة الرحاية (الرحا)
- قصة إسلام بلال
- قصة إسلام عمر
- قصة الخليل مع ولده إسماعيل
- قصة جابر الأنصارى
- قصة علقمة

- قصة اليتيم
- قصة فضلون العابد
- قصة السيدة زينت
- قصة أحمد البدوى وخضرة الشريفة
- قصة مريم (السيدة العذراء)

(ض) الموسيقا المرتبطة بمداح الطار

٦٦- قصص المدائح:

- قصة سعد اليتيم
- قصة أيوب
- قصة فاطمة بنت برى
- فصة عالية العقالية (ابنة العقيلى جابر)
- قصة كيد النسا (كيد النساء)
- قصة مامونة
- قصة الختام
- قصة إبراهيم الدسوقى
- قصة قميص النبى
- قصة سارة والخليل

(ط) الموسيقا المرتبطة بشاعر السيرة

٦٧- السيرة

- سيرة عنترة بن شداد
- سيرة الزير سالم
- سيرة سيف بن ذى يزن
- سيرة بنى هلال (الهلالية)
- سيرة الأميرة ذات الهمة
- سيرة على الزيبق المصرى
- سيرة حمزة البهلوان
- سيرة الظاهر بيبرس

(ظ) الموسيقا المرتبطة بالمغنى البلدى

«مغنى الموال»

٦٨- المواويل القصيرة

٦٩- المواويل القصصية الطويلة:

- موال أدهم الشرقاوى
- موال حسن ونعيمة
- موال شفيقة ومتولى
- موال مقبول ومقبوله
- موال شلباية
- موال الطير
- موال الكريم والبخيل

(ع) الموسيقا المرتبطة بالأعمال الحرفية

أولاً: الزراعة

٧٠- أغانى المحراث

٧١- أغانى الساقية

٧٢- أغانى العود (الشادوف)

٧٤- أغانى الطنبور

٧٥- أغانى الجيض (فصل حبوب الذرة عن عيدانها وعن كيزانها)

٧٦- الأغانى التى تؤدى على الرحاية (الرحا)

٧٧- الأغانى التى تؤدى للغربال

٧٨-النداءات والصيحات التى تودى فى جنى محاصيل البلح والزيتون (فى واحة سيوة)

ثانياً: الموسيقا المرتبطة بصيد الأسماك

٧٩- الحدو، الحداء، الملالية

٨٠- شد اللهجة

ثالثاً: الموسيقا المرتبطة بأعمال متنوعة

٨١- الأغانى المرتبطة بالملاحة فى النيل

٨٢- الأغانى المرتبطة بأعمال الحفر والجر والسحب

٨٣- الأغانى المرتبطة بالإبل والدواب وما شابه

٨٤- الغناء المرتبط بضاربات الرمل والباعة المتجولين

٨٥- الغناء المرتبط بالشحاذين

٨٦- غناء الطباخين (فى مهرجان السياحة بواحة سيوة)

(غ) الموسيقا المرتبطة بعروض الفرجة

٨٨- أغانى الأراجوز

٨٩- أغانى خيال الظل

٩٠- أغانى القرداتى

٩١- أغانى الأدباتية والمضحكين ومن شابههم

٩٢- أغانى المواوى

(ق) الموسيقا المرتبطة بالآلات والأدوات الموسيقية

٩٣- معزوفات آلة المزمار البلدى/ الصعيدى

- فى زفة العرس
- فى التحطيب وألعاب الفروسية
- فى الإعلان عن الوفاة

(ك) الآلات والأدوات الموسيقية

أولاً آلات النبر والجر بالقوس على الأوتار

٩٤- الطنبورة/ السمسمية

٩٥- الجمبرة

٩٦- الربابة

ثانياً: آلات تصدر الصوت بالنفخ فى أنابيبها (آلات النفخ)

٩٧- الأرغول بأحجامه المختلفة

٩٨- الأرمة (القرمة)

٩٩- الربعاوية

١٠٠- الترماى (اوانطورماى)

١٠١- الترماى الشبك
١٠٢- الزمارة
١٠٣- السناوية أو التناشر (الاثنى عشر)
١٠٤- المجرونة (المقرونة)
١٠٥- الربعاوى
١٠٦- فردة الزمارة
١٠٧- الخمساوية
١٠٨- المسحورة
١٠٩- المزمار البلدى/ الصعيدى

ثالثاً: آلات النقر والقرع (الآلات الإيقاعية)

١١٠- الدربكه/ الدربوكه
١١١- الدف (البندير، المزهر، الحانة، الطار، الرق)
١١٢- البازا
١١٣- النقرزان
١١٤- النقارة (طبل الجمال)
١١٥- الطبل البلدى (طبل المزمار)
١١٦- الطبل الكبير (طبل السيد، طبل فرقة حسب الله)
١١٧- الطبل السيوى وطبل نجع العبابدة (الطبل السودانى)
١١٨- الصاجات
١١٩- الكاسات
١٢٠- المثلث
١٢١- صاجات بائع العرقسوس

(ل) وسائل أخرى للتوقيع وإصدار الصوت

١٢٢- النقر على الزجاجات الفارغة، الشخللة بالدلايات ومحابس المفاتيح فى مجال اللهو والسمر
١٢٣- النقر بالملاعق
١٢٤- التوقيع على المناضد والكراسى والصفائح والعلب الفارغة

١٢٥- التوقيع بالمسبحة على العصا (السبحة والعصاية)

(م) أدوات لإحداث الصوت خاصة بلعب الأطفال

١٢٦- المزامير التى تصنع من الغاب والبلاستيك
١٢٧- المصافير التى تصنع من الغاب والبلاستيك
١٣٠- ربابة الأطفال
١٣١- الدربكه ذات الحجم الصغيرة (طبلة الأطفال)
١٣٢- الطبلة الدوارة (نقارة).

المنحى الرابع: البحوث والدراسات الموسيقية وأدواتها:

منذ مطلع الستينات (من القرن العشرين) وحقل الدراسات الفولكلورية فى مصر يشهد نشاطاً ملحوظاً يزداد نمواً مع مرور السنوات، ومنذ هذا التاريخ والاهتمام بالموسيقى الشعبية يشهد بدوره نشاطاً ملحوظاً يتلاءم -إلى حد ما- وحالة الاهتمام العام التى بدأ يشهدها المناخ العلمى فى هذا المجال. ولعل الباحث لا يغفل فى هذا الصدد الكتابات والدراسات التى سبقت مرحلة الستينات، والتى كانت تعالج موضوعات من التراث الشعبى[١]. وفى هذا الزخم كانت هناك حاجة ملحة لإصدار دورية تخصص لكتابات الدارسين والباحثين فى هذا المجال، وكانت أول محاولة هى تلك التى اضطلع بها أحمد رشدى صالح حينما أصدر عن طريق مركز دراسات الفنون الشعبية عددين لمجلة الفنون الشعبية، وفى عام ١٩٦٥ صدر العدد الأول من الدورية التى تحمل الاسم نفسه والتى ماتزال تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب حتى اليوم، وهذه الدورية تمثل المجال الوحيد فى مصر المعنى (بصورة دورية) بنشر مختلف الموضوعات الفولكلورية وتحتل الموسيقا الشعبية موقعاً دائماً بين موضوعاتها الثابتة.

---

(١) المقصود بذلك علي سبيل المثال: كتابات أحمد تيمور وأحمد أمين وسهير القلماوي ومحمود فهمي عبد اللطيف وعبد الحميد يونس وأحمد رشدي صالح.

أما مجال البحوث والدراسات الموسيقية النظرية؛ فقد ظل -حتى قبيل عام ١٩٨٣- قاصراً على المعاهد والكليات الموسيقية المصرية(١) حيث سجل فيها عدداً محدوداً من البحوث (لمنح درجتى الماجستير والدكتوراه) تعالج بعض الأشكال والموضوعات الموسيقية الشعبية (الموال(٢)، الزار(٣)، المدائح(٤)، أغانى ألعاب الأطفال(٥). بالإضافة إلى دراستين فى درجة الماجستير تعالج إحداها وضعية آلة الربابة فى الحياة الاجتماعية(٦) وتعالج الثانية تكوينات الفرق الموسيقية الشعبية(٧). بالإضافة إلى دراستين فى درجة الدكتوراه الأولى تعنى بعقد مقارنة بين آلات النفخ الموسيقية الشعبية فى مصر وبعض الآلات فى البلاد العربية(٨). والثانية تعنى بمعالجة الموسيقا المصاحبة للرقص(٩). هذا وما تزال هذه المؤسسات الأكاديمية تفتح مجال البحث (لمنح درجتى الماجستير والدكتوراه) أمام الباحثين فى مجال الدراسات الموسيقية الشعبية(١٠).

---

(١) ينوه الباحث إلى أن هناك جهود بذلت خارج نطاق المؤسسات الأكاديمية نذكر منها على وجه الخصوص الجهد الذى قامت به السيدة بهيجة رشيد وخاصة المتمثل فى كتابها: أغانى مصرية شعبية، ط٣، مكتبة الأنجلو ١٩٨٣. والذى اشتمل على أكثر من ٧٠ أغنية قامت بجمعها وتدوين ألحانها، ثم قامت فيما بعد بترجمة الكتاب إلى اللغة الإنجليزية.

(٢) يسرى حنفى الحامولى: أغانى المناسبات الاجتماعية (الموّال)، أطروحة ماجستير (غير منشورة) مقدمة إلى كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان عام ١٩٧٧.

(٣) محمد السيد ياقوت شفشق: موسيقا الزار فى مصر، دراسة تحليلية لألحانها وإيقاعتها، أطروحة ماجستير (غير منشورة) ،مقدمة إلى كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان عام ١٩٧٩.

(٤) ماجدة أحمد قنديل: المدائح النبوية والتراث الشعبى لمدينة القاهرة، أطروحة ماجستير (غير منشورة) مقدمة لقسم علوم الموسيقا بالمعهد العالى للموسيقا العربية سنة ١٩٨٢.

(٥) أنعام عبد اللطيف سابق: أغانى ألعاب الأطفال الفولكلورية المصرية. أطروحة ماجستير (غير منشورة) مقدمة لقسم علوم الموسيقا بالمعهد العالى للموسيقا العربية سنة ١٩٩١.

(٦) فايزة على محمد قطب: دور آلة الربابة فى الحياة الاجتماعية المضرية فى القرنين الثامن عشو والتاسع عشر، أطروحة ماجستير (غير منشور) مقدمة لكلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان سنة ١٩٧٧.

(٧) فاطمة أحمد محمود: الفرق الشعبية الموسيقية فى مصر، أطروحة ماجستير (غيرمنشورة) مقدمة لقسم علوم الموسيقا بالمعهد العالى للموسيقا العربية سنة ١٩٩٢.

(٨) إيمان حسن جودت: دراسة مقارنة بين آلات النفخ الشعبية فى مصر وبعض الدول العربية، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) مقدمة لقسم الإثنوميوزيكولوجى بالمعهد العالى للموسيقا (الكونسرفتوار) ١٩٩٩.

(٩) عاطف مصطفى على: دراسة تحليلية لموسيقا الرقص الشعبى فى محافظة قنا، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) مقدمة لقسم الاثنوميوزيكولوجى بالمعهد العالى للموسيقا (الكونسرفتوار) ١٩٩٩.

(١٠) للوقوف على المزيد من الدراسات الموسيقية، انظر: الإنتاج الفكرى العربى فى علم الفولكلور، قائمة ببلوجرافية، إعداد محمد الجوهرى وإبراهيم حافظ ومصطفى جاد، مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب جامعة القاهرة ط١، سنة ٢٠٠٠.

بعد إنشاء المعهد العالى للفنون الشعبية (بأكاديمية الفنون) كان لابد من وضع الدراسات الموسيقية فى نطاق الدرس الفولكلورى (المدخل الموسيقى الفولكلورى) تمشياً مع الفلسفة التى انشئ المعهد من أجلها، غير أن مسيرة هذه الدراسات (الموسيقية) لم يحالفها الكثير من الحظ، إذ لم تحقق بعد ما كانت تصبو إليه تلك الفلسفة التى قام عليها المعهد وهو الأمر الذى سوف نعود إليه بالتفصيل فى موقع آخر.[1]

وفى سياق دعم الفلسفة التى تقوم عليها الدراسات الفولكلورية فى مصر صدر العديد من الدراسات والبحوث التى عدت أداة منهجية لا غنى عنها فى دفع مسيرة الدراسات الفولكلورية والنهوض بها، ومن هذه الدراسات ما جاء فى موضوعات المداخل والموسوعات والقواميس[2] ومنها ما جاء فى صيغة أدلة للعمل الميدانى الذى يستخدم فى جمع مادة المأثورات الشعبية وقد صدر منها ستة مجلدات خصص المجلد السادس منها لدراسة الموسيقا الشعبية[3]، هذا بالإضافة إلى صدور أول قائمة ببلوجرافية للإنتاج العربى للفولكلور (١٩٧٠، ١٩٧١) تضم مجمل ما نشر فى هذا المجال حتى نهاية عام ١٩٧١ وقد نشرت هذه القائمة فى كتاب عام ١٩٧٨ . وفى عام ٢٠٠٠ أنجز الإصدار الجديد للإنتاج الفكرى العربى للفولكلور ويضم ما يقرب من ٦٦٠٧ عنواناً[4]. وفى متابعة لهذا الإنجاز اختير عدد من العناوين (التى شملتها القائمة الببلوجرافية الثانية وتم شرحها شرحاً موجزاً وصدرت فى جزءين عام ٢٠٠١[5].

---

(١) نوقش أول بحث في الموسيقا الشعبية بالمعهد عام ١٩٩١ (تقدم به الباحث للحصول علي درجة الماجستير في موضوع عنوانه: الثابت والمتغير في الإنشاد الديني الفولكلوري، دراسة مقارنة بين التقليدي والمستحدث في الأداء الموسيقي الفولكلوري. كما نوقشت أول أطروحة للدكتوراه في الموسيقا بالمعهد في عام ١٩٩٦ للباحث وعنوانها: الوحدة والتنوع في فنون الأداء الموسيقي المصاحب لرواية سيرة بني هلال).

(٢) انظر البيانات الببلوجرافية في القائمة المخصصة لهذه الموضوعات في: الإنتاج الفكري العربي لعلم الفولكلور، مرجع سابق.

(٣) يضاف إلى هذه الأدلة دليل صدر عام ١٩٦٣ مترجم عن الإنجليزية تأليف مودكار بليس وآرنولد باكيه: في جمع الموسيقا الشعبية، ترجمة نفيسة الغمراوى، مراجعة سمحة الخولى. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ١٩٦٣ .

(٤) محمد الجوهري وإبراهيم عبد الحافظ ومصطفي جاد: الإنتاج الفكري العربي في علم الفولكلور، قائمة ببلوجرافية، مرجع سابق.

(٥) محمد الجوهري وإبراهيم عبد الحافظ ومصطفي جاد: الفولكلور العربي، بحوث ودراسات، المجلد الثاني، ط١ مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب جامعة القاهرة ٢٠٠١ .

المنحى الخامس: الموسيقا الشعبية المصرية فى مجال الاستلهام والتوظيف

أسلفنا، أن بداية الاهتمام بدرس الموسيقا الشعبية فى مصر (جمعاً وتصنيفاً وتحليلاً.. إلخ) ارتكز فى بداياته على أهمية الإفادة من هذه الموسيقا بوصفها من ناحية، تمثل تراث الأمة من الألحان والآلات والأدوات، ومن ناحية أخرى، أن هذه الموسيقا تعد أساساً يصلح لبناء أعمال موسيقية حديثة. ويرجع ذلك -كما سلف بيانه أيضاً- إلى الاعتقاد بأن الموسيقا الشعبية تعد بالنسبة للمستلهمين المحدثين مصدراً مهماً لتأصيل إنتاجهم الموسيقا القومى. والواقع أن مرجع هذا الاعتقاد لا يقوم على نحو مطلق -وكما يدعى بعض الدارسين- على التأثر بتجربة الموسيقيين الأوربيين فى هذا الشأن، فالاعتماد على الألحان والآلات والأدوات الموسيقية الشعبية، أو الاعتماد على بعض الخصائص التكوينية لهذه الموسيقا كمصدر للمحلنين فى بناء أعمال جديدة؛ شهدته الموسيقا الشرقية العربية خلال المائة عام الماضية، وهذا الاعتماد لم يكن -فى بدايته- مرتكزاً على فكرة الاستلهام أو التوظيف بالمفهوم الحديث المعاصر، ولم يكن ينبعث من فكرة تأصيل الموسيقا بمفهوم النازع القومى..إلخ؛ فالعمل الموسيقى كان يجرى وفق وحدة الخصائص الفنية التى تربط بين الموسيقا الشعبية المصرية والعديد من أساليب التلحين عند عدد من المؤلفين فى مجال الموسيقا الشرق عربية[1]، فسلامة حجازى (على سبيل المثال) كان يأخذ من ألحان الإنشاد فى حضرة الذكر وينشد بها موشحاته التى غناها كبار المطربين فى مجال الموسيقا العربية، ولم يكن يقصد الاستلهام أوتوظيف الفولكلور أو ما نحو ذلك، وإنما كان ينتج موسيقاه فى إطار الثقافة

---

(١) هناك وحدة في الخصائص الفنية النوعية تربط الموسيقا الشعبية بالموسيقا الشرقية العربية متمثلة -ليس فقط في الأساليب- وإنما في شيوع العديد من المقامات العربية في دائرة النشاط الموسيقي الشعبي، بالإضافة إلي وجود وحدة في بعض الضروب والإيقاعات، وكذلك وحدة في الوزن الإيقاعي، فضلاً عن استخدام كل من الموسيقتين لآلات موسيقية بعينها كالدفوف والدربكة والصاجات، وكذلك بعض الآلات الوترية، فالربابة مثلاً: كانت الآلة المعتمدة في التخت حتي وقت قريب، وهي في الوقت نفسه الآلة الرئيسة للشعراء الجوالين. كما أن الفيولين الأوروبي تمثل اليوم آلة رئيسة في كل من الفرق الموسيقية العربية وفرقة المغني البلدي (مغني الموال) وفرقة المنشد الديني الشعبي الصييت.

الموسيقية التى تعلمها فى بدايات حياته وفى إطار ذائقتها حيث كان شيخاً لإحدى الطرق الصوفية خلفاً لوالده[١] ولم يختلف الحال نفسه كثيراً عند سيد درويش الذى لحن من الأغنيات (الطقاطيق) وفق تمثله الألحان التقليدية التى كانت تتردد فى بيئته الشعبية (البلدية) ولا شك أن إنتاج هؤلاء الملحنين (سلامة حجازى وسيد درويش وأبو العلا محمد وغيرهم) كان له أثراً فى أعمال أجيال الملحنين الذين أتوا بعد ذلك وخاصة فى بلورة مفهوم الأخذ من التراث الموسيقى الشعبى أو الاعتماد على الموسيقا الشعبية فى تأصيل الإنتاج الموسيقى الحديث وإظهار الطابع القومى وما نحو ذلك، وهو الأمر الذى جاءت عليه الأعمال الموسيقية التى أنتجت بعد ذلك للعديد من الموسيقيين المحدثين أمثال: محمد عبد الوهاب وعبدالحليم نويرة ومحمود الشريف وسيد مكاوى وبليغ حمدى وأحمد فؤاد حسن وغيرهم.

بجانب ذلك هناك تيار تمثله طائفة من المؤلفين الموسيقيين الذين يتبنون فكرة الاستلهام وفق المفهوم الحديث المعاصر، ولا يقوم إنتاجهم الموسيقى على أى شكل من أشكال الوحدة النوعية لخصائص الموسيقا أو صيغها أو أساليبها، فهذا التيار يمثل مستوى من الإنتاج الموسيقى كان ولا يزال تتجاذبه العديد من وجهات النظر النقدية المتباينة، وهو التيار الذى تتبناه طائفة من المؤلفين الموسيقيين الذين أتيح لهم الاتصال بالموسيقا الغربية الكلاسيكية ودراسة أشكالها وتقنياتها وأساليبها المختلفة. وقد برزت أسماء هؤلاء المؤلفين من خلال إنتاج متميز وخاصة ذلك الإنتاج الذى راحوا يعالجون فيه ألحان وتراكيب موسيقية فولكلورية مصرية، وكتبوا تلك الأعمال فى أشكال وقوالب غربية (أوروبية) كالكونشيرتو والمتتالية والسيمفونية وغيرها، بالإضافة إلى الكتابة التى خصصت للآلات الموسيقية المفردة كالفلوت والكمان والتشيللو والبيانو. ومن أبرز هؤلاء المؤلفين الذين خاضوا هذا المضمار: أبو بكر خيرت وجمال عبد الرحيم وعطية شرارة ورفعت جرانه وفؤاد الظاهرى وعلى إسماعيل[٢].

---

(١) محمود أحمد الحفني: الشيخ سلامة حجازي رائد المسرح العربي، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، وزارة الثقافة سنة ١٩٦٨، ص٢٤.

(٢) شارك الكاتب في إعداد الخطاب الموسيقى لدراسة عن الاستلهام عام ١٩٨٥ بعنوان: «التيار المعاصر للاستفادة بالموسيقا الفولكلورية». انظر: عبد الحميد حواس، «أوراق فى الثقافة الشعبية»، مركز البحوث العربية للدراسات العربية والأفريقية والتوثيق، ص١١٣، القاهرة سنة ٢٠٠٣ م.

المنحى السادس: قضية الصون والحماية

عند إثارة قضية حماية وصون المأثورات الشعبية في المؤتمرات والندوات، تحتل الموسيقا مكانة بارزة في صدر أي حوار أو نقاش جدلي تثيره هذه القضية. وأمر بديهي أن يتخذ الحوار والجدل (الذي تثيره هذه القضية) مسلكاً خاصاً عندما تكون الموسيقا الشعبية موضوعاً لهذه القضية، ليس بسبب أن هذه الموسيقا تعد واحدة من الموضوعات الرئيسية التي تمثل الجانب الفني في مأثوراتنا الشعبية، وإنما لأن لهذه الموسيقا ولأدواتها خصائص بعينها تقوم على مواضعات ثقافية، هي في ذاتها تثير الكثير من الجدل عند إدراجها موضوعاً في قضية الصون والحماية. والحقيقة التي يعرفها أغلب الباحثين في مجال الفولكلور أن الاهتداء إلى صيغة بعينها لكيفية الحماية والصون لهو من أشق الأمور التي تواجه الباحث، ومما يزيد من مشقة الأمر أن الموسيقا الشعبية (قديمها وحديثها) ما يزال يكتنفها الغموض لاسيما من حيث القواعد التي تنظم عملية الإنتاج والاستهلاك فضلاً عن الغموض الذي مازالت تنطوي عليه عملية الخلق والإبداع الموسيقي في صورها المختلفة.

إن الحماية والصون لابد أن تنطلق من معرفة وتحديد لماهية هذه الموسيقا (موضوع الصون والحماية) والوقوف على حدود ميدانها وعلى الشكل الذي آل إليه حالها ولماذا. وهذه المعرفة لا تقوم في الوقت نفسه على مجرد القراءة العامة لوضعية هذه الموسيقا قديمها وحديثها وإنما على استكمال الدراسة الميدانية الشاملة. وفي هذا الصدد لابد من الإشارة إلى مواضعة عامة يدركها الباحثون وهي أنه ليس هناك تاريخ بعينه يفصل بين ما يسمى بالموسيقا الشعبية التقليدية القديمة (التي أمكن رصدها خلال الخمسين عاماً الماضية) وبين النشاط الموسيقي المعاصر؛ فالظواهر الثقافية وكما هو معروف أيضاً لاتنحسر دفعة واحدة، كما أن الجديد منها لا ينشأ بين عشية وضحاها. والتحدث عن التغير وحتمياته يقتضي من الباحث في هذا المقام الإشارة إلى تلك التغيرات المتتابعة التي شهدتها كافة أبنية المجتمع المصري خلال العقود الخمسة الماضية والتي انعكست على كثير من الظواهر الثقافية التقليدية بما فيها النشاط الموسيقي الشعبي بكل صوره التي اقترنت بالعديد من المناسبات والأحداث الاجتماعية المتنوعة (في المنزل وفي الحقل وفي مجالات العمل المتنوعة..إلخ).

لقد تعددت الآراء وتباينت وجهات النظر فى كيفية صون وحماية المأثور الموسيقى الشعبى، ومن الطبيعى أن يكون سبب هذا التباين هو اختلاف وسائل وأساليب الحماية والصون التى يجب أن تتوافق وطبيعة كل فرع من فروع الثقافة الشعبية (المعتقدات والمعارف والعادات والتقاليد والأدب والفنون التشكيلية والرقص والموسيقا والثقافة المادية) فضلاً عن تباين وجهات النظر فى أساليب وطرق حماية وصون مادة كل فرع. وما نعنيه فى هذا الصدد هو الإشارة إلى الصورة العامة التى اجتمعت حولها كثير من الآراء ووجهات النظر، ولا مناص من أن نسجل فى هذا المقام ما جاء فى واحدة من مداخلاتنا التى أفسح لها بعض الوقت فى واحدة من جلسات مؤتمر حماية وصون المأثورات الشعبية المصرية الذى انعقد فى صيف عام ٢٠٠٠ والذى نظمته الهيئة العامة لقصور الثقافة، حيث تساءلنا: ما الذى نحميه على وجه التحديد؟ وكيف؟ وفى هذا الصدد تطرقنا إلى ملاحظة أساسية مفادها أن الدراسة العلمية للموسيقا الشعبية المصرية لا تقيم أهمية موضوعات وأشكال هذه الموسيقا وفق مستويات أو درجات ارتقائية سواء كان ذلك من حيث البنية اللحنية أو من حيث درجات الإتقان فى البناء أو فى مجالات الأداء وأدواته، وإنما تساوى بين موضوعات وأشكال هذه الموسيقا وبين بعضها البعض. ففى الدرس العلمى ينظر إلى موضوعات هذه الموسيقا وإلى أشكالها المختلفة على أنها رصيد التراث الموسيقى الذى تخلق عبر السنين وأن كل شكل أو موضوع موسيقى إنما أبدع فى سياق بعينه ليؤدى دوراً بعينه فى بنية هذا السياق، وعلى هذا النحو لا يجوز تجزيئ أو تقسيم أشكال وموضوعات الموسيقا الشعبية المصرية إلى: أشكال وموضوعات جديرة بالصون والحماية لسبب ما وأشكال وموضوعات أخرى غيرجديرة بالصون والحماية لسبب ما أيضاً ويسرى هذا القول على وضعية الآلات والأدوات الموسيقية الشعبية. إذن فموضوع الحماية والصون يشمل كل الرصيد الموسيقى الشعبى قديمه وحديثه، مع الأخذ فى الاعتبار أن الواقع الثقافى الشعبى فى كثير من أقاليم مصر تجاوز الوضع التقليدى القديم من حيث شكل الترابط والعلاقات البنائية التى كانت تربط الأشكال الفنية وموضوعاتها المتعددة بالأحداث والوقائع الحياتية اليومية وقد أثر ذلك بشكل ملحوظ على معايير القيم الفنية وعلى أدبياتها عند المبدعين أنفسهم، وهذا أمر لابد من أخذه بعين الاعتبار عند إجراء أى تخطيط لكيفية الحماية والصون.

أما كيفية الحماية التى نقترحها فإنها -لابد- وأن تتسق مع سائر المعطيات سالفة الذكر، ويمكن إيجازها فى النقاط التالية:

١- استكمال خطة عمليات الجمع الميدانى الشامل التى بدأها مركز دراسات الفنون الشعبية منذ خمسين عاماً، والتنسيق مع هذه المؤسسة المهمة للإفادة من الرصيد المتراكم من المادة الموسيقية ومن المواد الفولكلورية الأخرى التى تعد ركيزة مهمة لأرشيف قومى للمأثورات الشعبية المصرية لا بديل عنه فى رأينا.

٢- توحيد أساليب وطرق الجمع والأرشفة والتصنيف فى جميع المؤسسات المعنية بعمليات جمع المأثور الموسيقى الشعبى واتباع أحدث الطرق والوسائل والتقنيات المعمول بها عالمياً فى هذا المجال.

٣- زيادة المقررات الدراسية فى المعاهد والكليات الموسيقية التى تخصص لموضوع الموسيقا الشعبية المصرية وآلاتها وأدواتها على أن تتضمن هذه المقررات الأبعاد الاجتماعية والثقافية لهذه الموسيقا جنباً إلى جنب مع الأبعاد الفنية والجمالية.

٤- دعم وتشجيع المؤسسات الحكومية والأهلية التى تعنى بالمأثور الموسيقى الشعبى المصرى، سواء تلك التى تقوم بدراسته أو التى تسعى -بطرق متعددة- إلى إلقاء الضوء على القيمة الثقافية والفنية التى يمثلها هذا المأثور ومبدعوه.

٥- زيادة دعم الفرق الموسيقية الشعبية التقليدية التى كونتها المؤسسات الثقافية التابعة للدولة مع التركيز على أهمية مواصلة تأهيل الأجيال الجديدة من المغنيين والعازفين فى مختلف الأقاليم وإتاحة فرص العمل لهم، وتهيئة المجال لاكتسابهم الخبرة من الأجيال الأكبر سناً. مع التركيز أيضاً على أهمية تدريب وتوعية المشرفين على هذه الفرق بماهية الموسيقا الشعبية (فى كل أشكالها وموضوعاتها المختلفة) دون تدخل من هؤلاء المشرفين يخل بأصول وقواعد التقاليد المتوارثة التى يقوم عليها الإبداع عند الفنانين فى هذه الفرق.

الفصل الثالث

تطبيقات عملية

«الدراسات»

يتبين مما سلف أن الموسيقا الشعبية المصرية تتمتع بتنوع موضوعاتها كما تتمتع أيضاً بثراء فى تشكلات هذه الموضوعات على مساحة تمتد من أقصى البلاد إلى أقصاها. وعلى الرغم من أن التعامل العلمى مع هذا التنوع والثراء يفترض توافر خصوصية فى المنهج والمنطلق النظرى، فإن الواقع العملى يشير إلى وجهة أخرى، فالحقيقة - ورغم كل الجهود التى بذلت فى هذا الحقل - فإن مجمل الدراسات الموسيقية المصرية المعاصرة لم تتمكن بعد من الوقوف على أرض صلبة، إذ أن أغلب هذه الدراسات مايزال ينطلق من مفاهيم وأفكار قديمة لم تعد تصلح للدرس المعاصر، وعلى هذا النحو يبدو أن ثمة لبس مايزال قائماً، ليس فقط فى استيعاب الحتميات التى تتصل بالمعرفة المعاصرة؛ وإنما فى استيعاب النقلة الجوهرية التى تحول بها علم الموسيقا المقارن إلى علم الاثنوموزيكولوچى. هذا اللبس وذاك اكتنف المفاهيم وأساليب التطبيق التى يعكسها التيار العام السائد للدراسات الموسيقية الشعبية فى مصر. فمن سمات هذا اللبس أنه ظل يحدد منطلقات البحوث وأسباب اختيار موضوعاتها، ويعكس فى الوقت نفسه، سوء استيعاب لأهمية النظرة الشاملة لمقومات الثقافة التى أفرزت هذه الموسيقا، حتى وإن تصدى الباحثون لهذه المقومات فى فصل أو فصول مستقلة فى دراساتهم كإجراء منهجى؛ فإنهم لا يفيدون منها ولا يسعون إلى اكتشاف العلاقات أو البناء الثقافى الذى تمثل الموسيقا فيه جانباً أساسياً ومهماً.

مع هذا اللبس ظهر العديد من الدراسات[١] التى اعتمدت على ما يسمى بالتحليل العام أو التحليل الخارجى الذى يقتصر على وصف المقام وتعدد التصويت والقالب والإيقاع.. إلخ. أو اللجوء إلى طريقة المقارنة التى اعتاد عليها الباحثون بين مقومات التكوين اللحنى فى كل من الموسيقا الشعبية والموسيقا الشرق عربية، أو المقارنة بين طرق الأداء على الآلات الموسيقية الشعبية وطرق الأداء على الآلات الموسيقية المشابهة لها فى التخت الشرقى، أو المقارنة بين التكوين الآلى فى الموسيقى الشعبية (الفرق) والتكوين الآلى فى التخت الشرقى، ناهيك عن شيوع الاتجاه الذى يقوم على فكرة الاستلهام وتوظيف الموسيقا الشعبية وأدواتها فى الموسيقات الأخرى وما نحو ذلك.

---

(١) على سبيل المثال انظر الحواشى من ٢ : ٩ ص ٦٩ .

هذه المعالجات وما يشابهها تم أغلبها خارج نطاق النظرة الشاملة للموسيقا الشعبية وخارج نطاق المبادئ العلمية التأسيسية التى كان يجب الوقوف عليها لمعرفة ماهية هذه الموسيقا ووضعها فى الثقافة، وربما ساعد على ذلك أن المدخل الموسيقى الفولكلورى (أو النظرة الشاملة للموسيقا الشعبية) لم يعرف إلا فى نطاق محدود، وأن نواحيه التطبيقية لم تجد بعد المجال للانتشار المتسع حتى يتثنى معها تثبيت قواعدها النظرية والمنهجية بين جيل الدارسين والباحثين فى هذا الفرع من الثقافة، وهو الأمر الذى يدفعنا ومايزال إلى تحين كل الفرص والمجالات لإلقاء الضوء على الإمكانات اللازمة لملء الفجوات المنهجية والنظرية وخاصة تلك التى تتصل بالمعرفة المعاصرة والتى من شأنها دفع تيار الدراسات الحالية تجاه التصويب والتحديث، ويدفعنا – فى الوقت نفسه – إلى إلقاء الضوء على أية إمكانات من شأنها الإفادة من التقنيات والأدوات الجديدة فى هذا المجال خاصة وأن لدينا مادة غزيرة وجهود سابقة وديناميـة نشطة للثقافة الشعبية من شأنها جميعاً أن توفر أساساً لدراسات وطنية وإقليمية مهمة قد تؤدى إلى فهم أعمق للموسيقا الشعبية.

من هنا خصصنا هذا الفصل لعدد من الدراسات التى تعالج جوانب مهمة تتصل بوضعية الموسيقا الشعبية فى مصر، وهى دراسات سبق نشرها على فترات متفاوتة، وقد يتبين – على ضوء ما سبق – أن السبب وراء اختيار هذه الدراسات (بعد تعديل بعض الأفكار الواردة فيها) لا صلة له بمجمل التيار السائد فى دراسة الموسيقا الشعبية فى مصر، ومن ثم فإنها لا تمثل – من الناحية النظرية والمنهجية – إلا قناعات وتوجهات كاتبها وتمثل – فى الوقت ذاته – تطبيقاً عملياً لمجمل الأفكار التى سبق طرحها فى الفصل الأول من الكتاب.

وبالإضافة إلى ذلك رأينا أنه ومن الضرورى التصدى لعدد من الدراسات الأجنبية فلجأنا إلى تقديم ملخصات لبعض هذه الدراسات وخاصة الحديث منها كإطلالة على أحدث الأفكار النظرية والتقنية التى أصبحت – دون شك – من الضرورات العاجلة التى يعوزها هذا الحقل فى بلادنا.

أولاً: الدراسات المصرية

عندما تحدثنا عن مفهوم الأداء الغنائى عند المتلقى ذكرنا أن معالجتنا لمقومات هذا الأداء تختلف عن معالجة مقومات الأداء الغنائى عند المبدعين الصفوة أو خارج نطاق الثقافة الشعبية، ومن ثم فإن الأداء الغنائى الشعبى وما يحيط به من مفاهيم محكوم بمقومات ثقافية فنية وغير فنية، وهذه المقومات هى التى تصيغ الأداء الغنائى الشعبى فى شكله ومحتواه، وهى أيضاً التى تصيغ نوع المفاهيم المتصلة به. ومن هنا عمدنا إلى عرض واحدة من الدراسات التى يتجلى فيها بيان هذه المفاهيم والمواضعات الثقافية.

(١)
الإنشاد الدينى عند المنشد الصييت[١]
مصادر الرواية وفنية الأداء

أدت كثرة الموضوعات الموسيقية ذات الصلة بالناحية الدينية إلى اختلاف الآراء حول وضع المنشد الدينى الشعبى وحول تحديد الإطار الذى يضم موضوعاته. والتعريف بالمنشد الدينى الشعبى وفق المفهوم الذى نسعى إلى طرحه لا يأتى هنا لحسم هذا الخلاف بقدر ما أنه سعى متعمد الغرض منه توضيح الإطار الذى يتعلق بصلب موضوعنا.

والمنشد الدينى الشعبى الذى نقصده، نعرفه من خلال مادته الفنية الموسيقا وموضوعات الشعر، ومن خلال عرضنا لهذه المادة يمكن التدرج فى تحديد الخصائص المميزة لها وفق التسلسل التالى:

أولاً: الشكل الموسيقى، ويأتى فى قسمين:

القسم الأول: يعتمد على التكوينات الموسيقية غير المقيدة بوزن موسيقى قياسى (محدد وثابت) والتى تؤدى بما يعرف مجازاً بالأداء الحر، ويمثلها الموال أو الأداء على نهجه.

---

(١) سبق نشر هذه الدراسة في مجلة الفنون الشعبية – العدد ٤٢ – الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٤ – من ص ٥٢ وهي مأخوذة عن فصل في أطروحة الماجستير للكاتب عام ١٩٨٩ عالج فيها موضوع الثبات والتغير.

القسم الثاني: يعتمد على تكوينات موسيقية مقيدة بوزن موسيقى قياسى (محدد) وتأتى عادة فى ميزان ثنائى أو رباعى. وهذه التكوينات تدور عادة فى إطار فكرة لحنية واحدة تتكرر تباعاً على الوزن مع إحداث التغييرات فى مواضع معينة ووفق قاعدة فى الارتجال لها - فى الثقافة الشعبية - أنظمة مختلفة عن أنظمة الارتجال فى الموسيقا العامة.

وفى الآونة الأخيرة لجأ المنشدون إلى صياغة هذه التكوينات اللحنية فى شكل الطقطوقة (الأغنية ذات المذهب والكوبليهات) وهذا الشكل الموسيقى المؤلف. فى التكوينات الحرة والتكوينات الموزونة يستخدم فى أداء موضوعات المدائح الدينية الشعبية المختلفة ويستخدم أيضاً فى أداء القصة الدينية الشعبية الطويلة.

ثانياً: المحتوى الموسيقى

ويقصد به شكل التكوين اللحنى الذى يميز شخصية الفكرة أو الجملة اللحنية الرئيسية، سواء قبل تغييرها أو بعد أن تنمو وتتنوع. وهذا التكوين من المأثور الفولكلورى، كما أن الصياغات المستحدثة من هذه التكوينات - وإن كانت تأخذ من التقاليد الموسيقية العامة - فإن نظامها الأساسى يأتى وفق مقومات الإبداع عند المنشد الدينى الشعبى، أى أنها تعتمد على الخصائص الفنية التى تميزت بها الألحان الشعبية سواء فى عملية التنمية اللحنية أو فى علاقة هذه الألحان بالوزن الموسيقى وبالتوقيع الذى يصاحبه.

وعلى نحو ما يمكن النظر إلى هذه الخصائص على أنها من مكونات القاعدة العامة التى يشترك فيها الإنشاد الدينى الشعبى مع غيره من الأنماط الغنائية الشعبية الأخرى، ولذلك ينبغى التأكيد على تميز الإنشاد بما ينفرد به من خصائص وقد يتيسر لنا ذلك إذا ما نظرنا إليه من النواحى التالية:

١ - طريقة الأداء

إذا كان الإنشاد الدينى يجرى فى ألحان فولكلورية شائعة، فإن هذه الألحان أخذت خصوصيتها من طريقة المنشد فى الأداء، فالمنشد الدينى الشعبى له طريقة متميزة فى الأداء ترتبط على نحو معين بالتقاليد التى تحكم النشأة الفنية للمنشد، وهى نشأة دينية غالباً ارتبطت بطرق قراءة القرآن بالألحان وبطرق أداء الابتهالات والتسابيح.. إلخ ولا تزال هذه النشأة بتقاليدها الفنية تحكم الكثير من العمليات

الموسيقية عند المنشد، لاسيما طريقته فى تنمية الألحان فى الإنشاد الدينى الشعبى، وكيفية إلحاق الحلية والزخرف بها وسائر التنويعات الأخرى التى تتمثل فى التمديد والتقصير ومستوى الإمالة بالحروف النغمية أو تشبيعها أو تأكيدها، ومستوى الضغوط (الثقيل منها والخفيف، وكيفية اختيار المنشد لمواقعها فى الأداء، فضلاً عن تميزه فى إخراج الألفاظ ما بين حلقى وأنفى.. إلخ وتطويع هذه الناحية للعمليات الفنية السابقة). وهو ما يعرف بالأسلوب.

٢ - الآلات والأدوات الموسيقية

تميز أداء الإنشاد الدينى الشعبى (وخاصة فى بداية ظهوره فى دائرة الثقافة الشعبية) بمصاحبة نوع من التوقيع كان المنشد يصدره عن طريق نقر عصاه بمسبحته، وهذه الظاهرة أختص بها الإنشاد الدينى الشعبى دون سائر الأنماط الغنائية الشعبية الأخرى، ثم استبدل بهذه الوسيلة استخدام الآلات الموسيقية التقليدية وأبرزها السلامية والرق ثم أضيف إليها آلة العود بعد ذلك ليكتمل الشكل التقليدى الرئيسى الذى تتكون منه المجموعة الموسيقية الآلية المصاحبة للمنشد الدينى الشعبى فى الوجه البحرى.

٣ - المؤدى

ارتبط أداء الإنشاد الدينى الشعبى بالمنشدين المشائخ دون سواهم من المغنيين الشعبيين الآخرين، ويعرف المنشد الشعبى باسم الصييت والشيخ والموالدى وينادى بـ: الشيخ وسيدنا ومولانا والأستاذ. والمنشد الدينى لا يؤدى ولا يحترف إلاّ الإنشاد الدينى الشعبى بموضوعاته المتميزة الشائعة (القصص الدينى ومنظومات المدائح) والتى لا ينشدها سواه، ولا تدخل ضمن محفوظ أى من المغنيين الشعبيين الآخرين على نحو يمكن أن يؤثر على سلامة هذا التحديد.

أما عن المحفوظ الشعرى وموضوعاته، فلا يزال القصص الدينى الشعبى يحتل موقعاً رئيسياً فى محفوظ المنشد، ولايزال هناك من مجالات الأداء والمناسبات ما يسمح بإنشاد هذا القصص حتى الآن وإن كان ذلك يتم فى حدود ضيقة.

وعلى الرغم مما لحق بالإنشاد القصصى من تغير (استحداث) فى الموضوعات التى يتضمنها؛ فإن هذا القصص - فى عمومه - لايزال يعتمد فى تركيبه على عناصر فنية تقليدية وهذه العناصر هى الأشكال الشعرية التى يمثلها الموال والزجل أو

أشكال شعرية مشابهة له.

وتتكون القصة الدينية التى ينشدها المنشد الصييت من تتابع هذين الشكلين فى موضوع معين (سيرة ولى أو مولد نبى.. إلخ) ويأتى ختام القصة دائماً فى شكل الزجل أو فى شكل شعرى مشابه له.

ويأتى الموال فى القصة متميزاً من حيث شكله الشعرى بالصيغ التقليدية التى تأتى عادة فى شطرات طويلة، وهى إحدى الخصائص البنائية التى يتميز بها الشكل الشعرى للموالِ فى دلتا مصر والقاهرة مثال ذلك:

مِين يرْحم المظلوم من قِسْوة الظالم
زِيّ اللى قضِيّ الليل يِتْرَجى فى الحاكم
قلبه بيبكى ندم يِاربِ يا عالِم
يِغْفرِ إلى من عصى فى الجهْل يا عالم
كرَامة للحبيب النبى تسامحنا يا حاكم.. إلخ

أما الشكل الشعرى للزجل فيعتمد أيضاً على صيغ تقليدية لكنها تأتى عادة فى شطرات قصيرة، وهى أيضاً إحدى الخصائص التى يتميز بها الشكل الشعرى للزجل مثال ذلك:

فتَح كتابِ الله قدُّامُه
عشان يِورّى الناسِ أحكامُه
صلوا على اللى مدحْنا كلامه
صلى الله ع البدر وسلّم

وعلى ذلك يأتى تركيب القصة الدينية التى لايزال ينشدها المنشد الصييت على النحو التالى:

الوحدة { القسم الأول: (موال، ويأتى فى الصيغ التقليدية القديمة)
القسم الثانى: (زجل، ويأتى فى الصيغ التقليدية القديمة)

وتتكرر الوحدة إلى نهاية القصة على أن يأتى الختام فى القسم الثانى من الوحدة. وهناك تقاليد فى الأداء ما تزال تحمل بعض المنشدين على أداء مقطع غنائى (غالباً ما يكون فى شكل الزجل أو فى شكل شعرى مشابه له) يأتى قبل أداء الموال كاستهلال للقصة مثال ذلك:

أبدأ كلامى وأصلى
على النبى الهادى نملّى
وأشرح لكم قصة تسلّيِ
سمعتها من أهل زمان..

ثم ينشد بعد ذلك - شعراً - فى شكل الموال هكذا.

أما عن أحداث القصة وما تتضمنه من موضوعات، فلا يزال هناك بعض من هذا القصص الدينى الشعبى القديم الذى يتضمن الموضوعات القديمة التقليدية يتردد حتى اليوم ونذكر منه على سبيل المثال:

قصة الغزالة وقصة «جابر الأنصارى» وقصة «فضلون العابد» وقصة «زواج السيدة فاطمة الزهراء» وقصة «أبو بكر الصديق» وقصة «الغلام» وغيرها.

غير أن الغناء القصصى الدينى لم يستمر على هذا الشكل، فقد تغير بسبب إضافة عناصر أخرى إلى العناصر الرئيسية التى يتكون منها الشكل العام، وأول هذه العناصر هى «السّرد الذى أضيف إلى وحدة الأداء وأصبح قسماً ثالثاً فيها هكذا:

الوحدة:
- القسم الأول: مقاطع شعرية ذات شطرات طويلة.
- القسم الثانى: مقاطع شعرية ذات شطرات قصيرة تأتى غالباً فى صيغة الزجل.
- القسم الثالث: السرد: ويأتى لاستكمال أحداث القصة وللتعقيب على أحداثها.

وتتكرر الوحدة إلى نهاية القصة على أن يأتى الختام فى القسم الثانى من الوحدة تماماً مثلما كان يحدث فى الشكل القديم.

ويضاف إلى قسم السرد قراءة القرآن بالألحان، كما تتخلله أيضاً مقاطع شعرية فى شكل القسم الأول والقسم الثانى، لكن يظل قسم السرد - مع ذلك - يحتفظ بخصيصتى عدم الوزن الشعرى وبالأداء غير الموسيقى. وثانى العناصر المضافة هى الأغانى الإذاعية الشائعة أو مقاطع منها، حيث أصبح من المعتاد أن يتخلل القسم الثانى (من الوحدة) أغان إذاعية شائعة أو مقاطع من هذه الأغانى تكون متسقة فى

ألحانها ومضمونها الأدبى مع أحداث القصة، ولا يشترط فى هذه الحالة أن يأتى النص الشعرى لهذه الأغانى فى شكل الزجل، ولا يشترط أيضاً أن تكون الشطرات الشعرية لهذا النص قصيرة.

أما موضوعات القصص فقد تغيرت أيضاً فى إطار التركيب القصصى الجديد حيث شاعت موضوعات متعددة منها على سبيل المثال: قصة الملك الظالم وقصة الصابرين وقصة سالم وسالمة وقصة المبروكة وغيرها. وكل هذا القصص من صياغة مؤلفين محترفين معاصرين.

أما المحفوظ الشعرى الذى يؤدى خارج نطاق القصة، فإنه يجرى على نحو تتوالى فيه المواويل والأغنيات القصيرة الموزونة والموقعة، وقد تتخلل هذه الأغنيات أغنية أو أكثر مصوغة فى شكل إحدى الأغنيات الإذاعية الشائعة وهى ما يعرف بالأغنية «المقلوبة» (حيث يستخدم المنشد لحن أغنية إذاعية شائعة يقوم بتغيير أو تعديل كل أو بعض كلماتها الأصلية لتتناسب مع المعنى الدينى الذى يساير مناسبة الأداء) ومع ذلك تظل الصيغة الأدبية للإنشاد (خارج القصة) تتميز – فى عمومها – بشكلها التقليدى المتمثل فى تعاقب الشكلين الشعريين الرئيسيين وهما «الموال» (الذى يأتى فى مقاطع شعرية ذات شطرات طويلة) ومنظومات الأغنيات القصيرة (التى تأتى فى شطرات شعرية قصيرة). وخلاصة القول فى هذا إن تعاقب هذين الشكلين يأتى مشابهاً تماماً للتكوين المتبع فى القصة الدينية الطويلة، ومما يزيد من درجة هذا التشابه، أن نهاية الغناء تأتى أيضاً فى الصيغة الشعرية ذات المقاطع القصيرة، أى فى القسم الثانى من الوحدة وليس فى أى قسم آخر، ولعل الفارق الوحيد بين هذين التكوينين (فى القصة وفى الإنشاد خارجها) يأتى من اختلاف الموضوعات التى يتضمنها كل من القصة والإنشاد (الذى يؤدى خارج نطاقها) إذ أن الموال الذى يؤدى خارج نطاق القصة وكذلك الأغنيات القصيرة الموزونة والموقعة تتضمنان – عادة – موضوعات المديح فى الرسول «صلى الله عليه وسلم» وفى آل البيت «رضى الله عنهم».

أما مناسبات الأداء فإنها تشمل حفلات العرس والختان والحج وموالد الأولياء كما يدعى المنشدون لإحياء ليالى يقيمها الأفراد فى بعض المناسبات الدينية كمناسبة الهجرة النبوية والمولد النبوى الشريف.

أما عن تحديد المرحلة التى بدأ فيها هذا الإنشاد فى الظهور، فليس من اليسير الوقوف على تاريخ محدد لهذه البداية، خاصة إذا ما اعتمدنا - فى هذا التحديد - على ما قدمه لنا المؤرخون والباحثون الذين عرضوا للنشاط الموسيقى فى مصر، فقد قسم أولئك الإنشاد ما بين ابتهال وذكر وتوسل وتمجيد وتسحير.. إلخ ولم يعرضوا لأى شكل من الإنشاد يحمل الخصائص التى أشرنا إليها حتى مطلع القرن العشرين.

ومع أننا لسنا معنيين - فى هذا المقام - بالتصدى للناحية التاريخية، فإن العديد من الشواهد تشير إلى حداثة هذا الإنشاد، وهذه الحداثة إذ لم تك تعنى شيئاً مهماً لدينا، فيما يتعلق بتاريخ ظهوره؛ فإنها تعنى - فى الوقت نفسه - إمكانية وضع سياق مقبول للمراحل التى مر بها فى فترة تاريخية يمكن إدراكها: إما عن طريق المادة الفنية الحية، أو عن طريق رواتها، وهذا ما أدت إليه المحاولات الميدانية فى تتبعها لوضع المنشد الدينى الشعبى فى الواقع الفنى المعاش.

فالرواة الشعبيون يقولون: إن المنشدين المشائخ فى هذا القرن لم ينشدوا سوى الدينى من الموشحات والقصائد ومنظومات الابتهالات وما شابه، أما القصص الدينى فقد ظهر فيما بعد. ويذكر كثير من المنشدين الشعبيين المتقاعدين - الذين أنشدوا القصص الدينى - أنهم بدأوا حياتهم الفنية بإنشاد التواشيح والقصائد فى بطانات المشايخ القدامى الذى تعلموا عنهم قبل أن يستقلوا بالأداء بمفردهم، ويذكر أحد مشاهير المنشدين (سابقاً) فى محافظة الغربية، إن الإنشاد الدينى فى قريته كان يتمثل فى القصائد الدينية والمدائح النبوية التى اعتاد المشايخ على ترديدها فى مجالس الذكر، أما ما كان يتردد من إنشاد خارج الذكر فهو الموشحات والابتهالات وقصة المولد النبوى الشريف وكان ينشدها المشائخ مع بطاناتهم دون أن يستعينوا بأية آلات أو أدوات موسيقية على الإطلاق. ويضيف راوى آخر: إن هناك من الفقهاء المشائخ من كانوا ينشدون قصصاً يتناولون فيه مآثر صحابة رسول الله (صلى الله عليه وسلم) مثل قصة زواج الإمام على وقصة أبو بكر الصديق وقصة الهجرة وغيرها. وكان أولئك المنشدون من المشائخ الفقراء، ولم يك إنشاد مثل هذا القصص شائعاً لدى المشائخ قبل سنة ١٩٢٥م على وجه التقريب، لكنه بدأ ينتشر بعد ذلك ويدخل فى ميدانه بعض المشائخ المقتدرين والمشهورين فى فن الإنشاد، ويضيف الراوى: إن الناس كانوا يقبلون على الاستماع إلى إنشاد الموشحات والابتهالات أكثر

مما كانوا يقبلون على الاستماع لقصص المشائخ الفقراء. كما كان لقصائد الذكر ومدائحه جمهوراً كبيراً أيضاً حتى الخمسينيات من القرن العشرين، ثم بدأ إنشاد الموشحات يتقلص فى القرى وراح كثير من المنشدين وبطاناتهم يقلدون المشائخ الذين سبقوهم إلى ميدان القصص والأغانى والمواويل القصيرة، ولم تعد التواشيح والقصائد والابتهالات الدينية تسمع أو تتردد بعد ذلك إلاً فى محطات الإذاعة.

ويؤكد الرواة (من المنشدين المتقاعدين) أن هناك مصدرين رئيسيين كانا يمثلان المدرسة الحقيقية التى تعلموا فيها الإنشاد:

المصدر الأول: الإنشاد فى مجالس الذكر.

المصدر الثانى: الإنشاد الدينى من القصائد والتواشيح فضلاً عن الابتهالات وما شابه.

ومما هو جدير بالذكر أن هذه التأكيدات تنسب إلى عدد من المنشدين المتقاعدين الذين ينتمون إلى مناطق مختلفة فى دلتا مصر، وأن أعمارهم - وقت أن التقينا بهم (قبل عام ١٩٨٥) كانت تتراوح ما بين الخامسة والستين والخامسة والثمانين عاماً وقد قضوا سنوات عديدة ينشدون التواشيح والقصائد، ثم اتجهوا - بعد ذلك - إلى إنشاد القصص الدينى الشعبى والأغنيات والمواويل القصيرة، واستخدموا الآلات الموسيقية لتصاحبهم فيما بعد، وأولئك الرواة المنشدون هم الذين يمكن أن نطلق عليهم اسم المنشدين الشعبيين «القدامى» بالقياس إلى المنشدين الشعبيين «المحدثين» وهم أى المنشدين القدامى الذين أدت جهودهم الفنية - فى مجال الإنشاد - إلى إحداث ما يمكن أن نسميه بالتحول عن التخصص فى نمط معين من الغناء (كان متمثلاً فى إنشاد التواشيح والقصائد والابتهالات) إلى نمط آخر(يتمثل فى القصص والأغنيات والمواويل القصيرة مع استخدام الآلات الموسيقية) وبفضلهم راحت تتولد - فيما بعد وشيئاً فشيئاً - تقاليد جديدة فى الأداء مغايرة لطريقة أداء الموشح ومختلفة عن طريقة الإنشاد فى الحضرة الصوفية، وراحت تزيد من الأخذ من تقاليد الثقافة الشعبية فى الموسيقا والأدب، كما راحت تستفيد من معطيات الموسيقات الأخرى غير الدينية وغير الشعبية.

لقد أكدت تجربة البحث فى موسيقا الإنشاد الدينى الشعبى ووضع إطار لموضوعاته ولمؤديه، أن هذه الموسيقا لا يمكن فهمها فهماً صحيحاً إذا أخذت

بالبساطة نفسها التى تبدو عليها أحياناً، فعلى الرغم من أن الإنشاد مرّ بمرحلتين منذ ظهوره فى الحياة الموسيقية الشعبية؛ فإن النظم المتعددة والمتداخلة التى تحكم العملية الموسيقية الشعبية تجعلنا لا ننظر إلى هذه المراحل (التى مرّ بها الإنشاد) بمثل هذا التحديد، فالمرحلتان متداخلتان، ولا يعرف أحد - على وجه الدقة - متى انتهت المرحلة الأولى، ولا من أين بدأت المرحلة الثانية، وكيف أخذت من سابقتها، وما الذى أخذته وما الذى أضافته، ولماذا تأخذ، ولماذا تترك؟ إلى آخر هذه التساؤلات الإشكالية التى أثارها الفولكلوريون الذين شغلوا بهموم هذا الميدان وقضاياه.

على أن المشكلات لم تقف عند هذا الحد، فها هى تجلياتها تأخذ صوراً أخرى عند تناول المادة الفنية الحية، إذ أن لموسيقا الإنشاد الدينى الشعبى طبيعة خاصة يصعب معها الفصل بين «عناصر البناء وتنوع الأداء» كما يصعب تحديد أى الجانبين أكثر تأثيراً فى تكوين الشكل، وإذا ما أمكن الوقوف على هذا التحديد عند نمط معين من المنشدين فإن الأمر يتعذر عند نمط آخر منهم.

وعلى أى الأحوال فإذا كانت موسيقا الإنشاد الدينى «الشعبى» تغلق أحياناً المداخل المباشرة لفهمها، فإن الرواة كانوا - ومازالوا - محوراً رئيسياً فى فهم حقيقة المسألة والحديث عن نشاطهم الفنى - عبر أزمنة متعاقبة أو متفاوتة - يعنى بدرجة كبيرة الحديث عن الأداء ومقوماته والإبداع وصوره المتعددة عبر هذه الأزمنة. ولتأكيد سلامة الاقتراب من هذه الناحية كان من الضرورى الوقوف على ظروف النشأة الفنية وعلى السبل التى تتبع لتكوين المحفوظ الفنى لدى هؤلاء المنشدين.

المنشد التقليدى القديم:

لم ينشأ المنشد التقليدى القديم - فى الغالب - فى أسرة يحترف أحد أفرادها الإنشاد، أو فى أسرة تهتم بالضرورة بهذا النوع من الغناء، وإن كان فى المقابل هناك من المنشدين من توارث المهنة، لكن الغالب - فيما يتعلق بالنشأة أو بنوع المعرفة لدى المنشد - أن يكون ثمة توجه إلى التعليم الدينى قد تم منذ الصغر، والكتاب أول مصادر هذه المعرفة بعد البيت، حيث يتم حفظ القرآن أو جزء منه، فضلاً عن تلقين بعض المعارف الدينية مثل فرائض الصلاة، وفى مراحل لاحقة ربما يتم تلقين شيئاً من قصص الأنبياء. غير أن قسطاً معلوماً من التعليم الدينى (حفظ القرآن وبعض المعارف الدينية) لدى أغلب المنشدين - لم يكن محدداً بما يلزمه الكتاب أو حتى بما

كانت تقدمه المدارس الأزهرية فيما بعد، بقدر ما كان محدداً ومرهوناً برغبة الفرد وبنزوعه إلى مثل هذا النوع من المعرفة، من ناحية، ومرهوناً أيضاً بالظروف الاجتماعية والاقتصادية التى عاشها المنشد فى صباه من ناحية أخرى. وعلى أية حال فإن هذا القسط من المعرفة الدينية عند المنشد كان يتراوح بين المعرفة التى كان يقدمها الكتاب والمعرفة التى كانت تقدمها المدارس الأزهرية المتوسطة فى ذاك الوقت، وقليل من المنشدين القدامى من كان منشغلاً بمجالات أخرى من التعليم أو المعرفة، فليس لدينا معلومات مؤكدة عن أن هناك من المنشدين القدامى من كان منشغلاً أو مهتماً بالعلوم الهندسية أو الرياضية مثلاً، أو التحق بالتعليم العام حتى نهايته. وربما يرجع ذلك إلى الظروف الاجتماعية والاقتصادية التى أحاطت بنشأة المنشدين القدامى والغالب أن أكثرهم نشأوا فى الريف حيث كانت تقل مثل هذه الفرص مقابل سيطرة التقاليد التى كانت تسهل للأبناء – فى المجتمع الريفى على وجه الخصوص – التوجه إلى التعليم الدينى أكثر من التوجه إلى التعليم العام، ولا يعنى ذلك أن التوجه الطبيعى بعد نيل هذا القسط من التعليم الدينى يكون بالضرورة إلى مجال الإنشاد، فكثير من أساطين العلم فى مصر بدأوا بالتعليم الدينى فى الكتاب أو بدأوا حياتهم المعرفية بحفظ القرآن قبل أن يحفظوا أو يتعلموا شيئاً آخر، بل ما تعنيه هو أن التعليم الدينى الذى كان الفرد يتلقاه منذ الصغر على يد الشيخ المعلم فى الكتاب أو فى المنزل، كان يمثل مرحلة معلومة من المعرفة كانت تكفى – مع بعض من الخبرة المتواضعة – لأن تكون مورداً للرزق، فكثير من الأفراد، ومنهم المنشدين فى بداية الأمر، احترفوا قراءة القرآن فى المساجد وفى المآتم وجعلوا من «الرواتب» فى البيوت وفى الدكاكين مصدراً للتعيش وكان هذا القدر من المعرفة الدينية بداية لكثير من القراء الذين ذاع صيتهم فيما بعد فى مجال تلاوة القرآن، وكان أيضاً بداية تقليدية لغالبية المنشدين القدامى، فهذا القدر من المعرفة الدينية (المتمثل فى حفظ القرآن أو جزء منه) ساهم كثيراً فى تشكيل الإطار المعرفى والمرجعى الذى ظل المنشد يعتمد عليه فيما بعد فى فهمه للعمليات الموسيقية من ناحية وفى تصوره للموضوعات الدينية التى ينشدها للناس من ناحية ثانية.

إلا أن التوجه الفنى وتمثل الموسيقا لا يعزى برمته إلى ظروف التعليم الدينى وحده، وإنما هناك بلا شك دوافع أخرى وراء ذلك. فالرواة يؤكدون أن الطموح

الشخصى ساهم مساهمة أساسية فى تشكيل الشخصية الفنية للمنشد، والبداية أن تكون هناك هواية قد تولدت لدى الفرد عندما التقى بالإنشاد فى مناسبة ما، ويبدأ بعدها الفرد فى متابعة المنشدين، ولا ينتظر حضورهم إلى قريته أو إلى حيث يقيم، وإنما يسعى إلى حيث ينشد المنشدون فى الأفراح وفى الموالد والليالى الدينية.. إلخ، وفى كل مرة يستمع فيها إلى الإنشاد يحفظ منه ما يستطيع ويحاول أن يردد ما سمعه لنفسه أولاً ثم يردده بعد ذلك للأفراد المقربين إليه أو المحيطين به، وتلك هى البداية أو الخطوات الأولى فى سبيل التعليم وفى سبيل اكتشاف خبايا هذا الفن والتعرف على تقنياته كما يقول الرواة.

المحفوظ القصصى ومنظومات المدائح:

لم يكن هناك من يكتب أو يؤلف القصص والمواويل خصيصاً للمنشدين القدامى، وإنما كان المحفوظ الشعرى يتكون لديهم بطريقتين، الأولى: بنقله عن المنشدين الآخرين الأكثر قدماً وحفظه عن طريق الاستماع إليهم. والثانية: بحفظه من الكتب. ويقول الرواة: إن هناك كتيبات صغيرة كانت تباع فى المكتبات وفى الموالد بخمسة مليمات ومن هذه الكتيبات ما كان يحتوى على قصة واحدة مثل قصة الغزالة أو قصة الغار مثلاً، ومنها ما كان يحتوى على أكثر من قصة، كما كان هناك كتيبات تحتوى على قصائد المدائح النبوية.

وبجانب ذلك يقول الرواة: إن بعض المنشدين كانوا يؤلفون بعض الشطرات الشعرية من قبيل التعديل فى النص (القصة أو الموال) الذى قرأوه من الكتب أو الذى حفظوه عمن سبقهم من المنشدين، ويفسرون ذلك بأن هناك بعض الكلمات أو الشطرات قد لا تعجبهم فى النص أو لا يستريحون لها أثناء الأداء، أو قد لا تكون مناسبة لمقام الحفل أو مناسبته، ومن ثم يغيرونها بكلمات أوشطرات أخرى. ومن الرواة من يقول إنهم كانوا يطولون أو يقصرون فى النص وفق ما يرونه مناسباً للأداء الموسيقى ومنهم من كان يغير فى أجزاء من النص لأنها -كما يقولون- لم تكن تصلح للغناء وإن هذا التغيير أو التعديل كان يتم أثناء الأداء غالباً، وهو أمر كانوا يجدونه سهلاً خاصة إذا كان النص مصاغاً فى الزجل، لأن التغيير أو التعديل فى الزجل أسهل بكثير من التغيير أو التعديل فى الشعر الآخر (الفصيح العمودى) على

حد قولهم، فالزجل كله من باب واحد ويسهل قلب كلماته (تغييرها او تعديلها) بكلمات أخرى.

ويتميز المحفوظ الشعرى - عند المنشد القديم - بشيوعه وعدم ارتباط موضوعاته بمنشد بعينه، فقصة «فضلون العابد» و«زواج فاطمة الزهراء» إلخ لم تك خاصة بمنشد معين دون الآخر، وإنما كانت من الموضوعات الشائعة التى ينشدها كل المنشدين الشعبيين، وكذلك الحال فيما يتعلق بالكثير من المواويل والطقاطيق الدينية التى كانت تنشد فى مناسبات مختلفة فى ذاك الوقت، ويبقى معيار الاختلاف محدداً فى أن لكل منشد شخصية فنية تختلف عن شخصية المنشد الآخر، سواء فى نوع صوته وإمكاناته أو فى قدرته على الأداء المتواصل دون مساعدة من أحد تلاميذه، أو فى مدى اعتماده على «العدة» (الآلات الموسيقية) أو فى «الشطارة» (المقدرة الموسيقية).. إلخ وهى الفروق نفسها التى تعزز مكانة منشد معين عند الجمهور دون منشد آخر.

هذا وقد يتسع المحفوظ الشعرى لدى المنشد ليشمل أنواعاً أدبية أخرى (غير دينية)، وثمة ملاحظة حول هذا الأمر تعود إلى زمن منشد الدينى من التواشيح والقصائد، فالعادة أن هذا المنشد كان - بعد أن ينتهى من أداء التواشيح والقصائد - يسأل الناس (فى آخر الليل) عما يريدون سماعه بعد ذلك، وكان يحدث أن يطلب بعض الحاضرين شيئاً من الغناء الشرق عربى، وخاصة الأغنيات أو الأدوار التى لاقت إعجاباً منهم فى زمانها، وعلى المنشد - تبعاً لذلك - أن يكون مستعداً لتلبية هذه الرغبة لجمهوره، وخاصة إذا كان هناك إجماع منهم على سماع أغنية بعينها أو دور بعينه. والواقع أن هناك من المنشدين - فى الزمن الماضى - من كانوا معروفين بحسن صوتهم وبمقدرتهم على أداء أغانى وأدوار مشاهير المطربين فى مجال الأغنية الشرق عربية، وأولئك كانوا يحرصون على حفظ وإجادة أداء الأغنيات أو الأدوار التى لاقت قبولاً ونجاحاً عند الجمهور، ويبدو أن هذا الحرص أصبح تقليداً لايزال سارياً حتى الآن، ليس بسبب الاستعداد لتلبية رغبات الجمهور فحسب، وإنما لأن المنشدين يرون فى ذلك وسيلة من وسائل التدريب على الأداء الموسيقى.

المحفوظ الموسيقى والتقنيات:

قبل أن يتحول المنشد الدينى القديم إلى إنشاد القصص الدينى الشعبى

والطقاطيق والمواويل القصيرة، وقبل أن يلجأ إلى استخدام الآلات الموسيقية.. إلخ كان ينشد التواشيح والأدوار القديمة ومنظومات المدائح والقصائد التى كانت تؤدى فى مجالس «الذكر الصوفى»، فإذا ما استثنينا هذا الأساس الموسيقى الذى نشأ عليه أغلب المنشدين القدامى، واستثنينا أيضاً الأساس الموسيقي الذى يتحصل عليه المنشدون من أغانى مشاهير المطربين فى مجال الأغنية الشرق عربية، إذا ما استثنينا هذا الجهد الفردى الخاص؛ فإننا لا نستطيع القول إن هناك وسائل منظمة لنقل الخبرة الموسيقية أو للتدريب على طريقة الأداء.. إلخ ذلك أن الخبرة كانت تنتقل من خلال الإصغاء لمشاهير المنشدين أو من خلال العمل فى بطاناتهم (كورس) ومن ثم كان يتم حفظ الموشح أو الدور أو القصة.. إلخ.

والواقع أن التقاليد الفنية للإنشاد الدينى الشعبى القديم لا تعرف نظاماً محدداً للتعرف على الموسيقا وتقنياتها مستقلة عن النصوص الشعرية التى تصاحبها، وهى القاعدة نفسها التى التى يخضع لها المأثور الغنائى الشعبى بصفة عامة. أما ما يخص الإنشاد فى هذا الشأن، فإن للقصة طريقة معينة فى الأداء وللموال طريقة معينة أخرى، أو بالأحرى هناك مداخل موسيقية لهذه الصيغ الأدبية متعارف عليها لدى المنشدين (وهى التى تميز الإنشاد عن سائر الأنماط الغنائية الشعبية الأخرى)، وإن عالم الموسيقا وتقنياته – عند المنشد القديم – لا يخرج عن كونه طريقة فى الأداء، حتى التسميات والاصطلاحات الفنية التى كانت متداولة عند المنشدين القدامى والتى كانت تعنى عندهم دلالة موسيقية، كان أغلبها تسميات ومصطلحات لا صلة لها بالمفاهيم الموسيقية العامة (المتعارف عليها خارج دائرة الموسيقا الشعبية) وإنما هى تسميات ومصطلحات خلقتها ضرورة العمل وتقاليد المهنة، ولذلك نجدهم يستخدمون مصطلحات مثل «شلْت عنّه» أى حفظت عنه و«وشّ العمل» أى بداية الغناء و«أقول من دماغى أو من نَفسى» أى من تأليفى و«يولِّد أو مولِّد أى منشد السيرة النبوية، و«القوالة» وتعنى أداء مقطع كامل وتعنى أيضاً طريقة الأداء، وقد تستخدم أحياناً فتعنى لحناً معيناً، و«بارز» أى خرج عن اللحن أو الطبقة الصوتية بمعنى نشاذ» . وبجانب ذلك يعرف بعض المنشدين كلمات مثل «الطبقة» و«المقام»، لكنهم يستخدمونها بمعنى واحد، وقليل من المنشدين القدامى من يعرف أسماء الأوزان الموسيقية، وقليل منهم أيضاً من يعرف أسماء المقامات الموسيقية اللهم اسم

«الراست» و«السيكاه» وتعنى عند كثير من المنشدين درجات للركوز ودرجات للانطلاق اللحنى أيضاً أكثر من كونها تعنى سلالم مقامية ذات طابع لحنى مميز، وإن كانٍ من المنشدين القدامى المقتدرين من يعرف -·عن طريق الخبرة السمعية - كيف يلون الدرجات الموسيقية وينتقل من مقام إلى مقام آخر دون أن يعرف لذلك قاعدة أو تنظيراً دقيقاً، وكثير من المنشدين يرى أن قراءة القرآن - فى بداية مراحل التعليم - كان لها الفضل الأول فى تكوين هذه الخبرة الموسيقية.

ولا يتوقف اكتساب الخبرة الموسيقية على متابعة المنشد المعلم والإصغاء له أو من خلال العمل فى بطانته فحسب؛ بل هناك مجالات أخرى للتعلم واكتساب الخبرة، يقول الشيخ أحمد مدبولى (وهو منشد متقاعد) إنه حفظ عن الشيخ محمد عبد ربه قصة المولد النبوى الشريف كاملة قبل أن يقرأها من الكتاب، وحفظ عنه كثيراً من الموشحات والقصائد والمواويل التى كانت شائعة فى ذاك الوقت، وإن حفظه لهذه الموضوعات لم يتم خلال الأداء الحى أمام الجمهور فحسب وإنما كان يتم أيضاً فى منزل الشيخ المعلم.

كان الشيخ أحمد يجلس إلى معلمه يسمعه «كلاماً جديداً ويلوّن فى القوله» وكان يطلب منه أن يعيد عليه ما قاله عدة مرات ثم يدلى إليه بملاحظاته دون أدنى مجاملة، فكان يقول: «لا يا شيخ أحمد، دى تبقى كدا..، وبعدين تقول اللى بعدها كدا..، سمعنى بقى يا شيخ أحمد» وبعد أن يسمعه يقول الشيخ المعلم: «الله الله ياوله، أيوه كدا، بس يا ريت الحتّه دى تطوّلها شويه كدا.. (وينشدها له بصوته لكى يوضح)» وهكذا.

المنشد الجديد/ المعاصر:

إذا كان المنشدون القدامى (المتقاعدون) هم الذين حددوا لنا كيف نشأ المنشد التقليدى القديم، وحددوا لنا الهوية الفنية التى تميز بها؛ فإن التعريف بالمنشد الجديد/ المعاصر له نهج آخر، لن يعتمد فقط على الروايات أو الشواهد التى تقدم فى حوار، فالوضع هنا مختلف، إذ أن المنشد الجديد المعاصر مايزال يواصل إبداعه فى مجالات الغناء. وتؤكد الملاحظة الميدانية أن الساحة الفنية الشعبية تشتمل على جيلين من المنشدين:

الجيل الأول: أكبر سناً من الجيل الثانى وينتمى إلى المدرسة التقليدية القديمة

فى كيفية التعلم وفى مصادر المعرفة الأساسية، وعلى الرغم من أن منشدى هذا الجيل قد حددوا وغيروا فيما كانوا يقدمونه من أعمال، وراحوا يندمجون مع موجات الاستحداث الموسيقى فى مجال الإنشاد؛ فإن تميزهم وسط المحدثين من المنشدين (الأصغر سناً) لايزال أمراً ملحوظاً. ويزعم المنشدون (الأكبر سناً) أن الإنشاد القديم الذى نشأوا عليه وتعلموه ونقلوه عن المشايخ القدامى لايزال يشكل عندهم رافداً فنياً مهماً ومؤثراً، بل إن معيار التميز والمقدرة الفنية عند هذا الجيل (الأكبر سناً) يستند إلى مدى تمثل المنشد لهذا الرافد القديم (التقاليد الفنية القديمة) وإلى مدى معرفته واستفادته به.

أما الجيل الثانى (الأصغر سناً) فينتمى إلى ما يمكن أن نسميه: مدرسة «الذكر السلطانى»، ويعرف عن هؤلاء المنشدين أنهم لا يؤدون القصص الدينى الشعبى، وأن تخصصهم فى الأداء قاصر على المواويل والأغنيات القصيرة الموزونة التى يؤدونها فى إطار حلقات الذكر التى تقام خارج المساجد وخارج نطاق تقاليد الذكر لدى الطرق الصوفية. كما يعرف عن منشدى الذكر السلطانى أيضاً اعتمادهم - فقط - على إحداث عمليات فى الموسيقا من شأنها تصعيد ما يسمى بحالة «السَّلْطَنَة» عند مواضع معينة فى الأداء، وهو الأساس الذى يقوم عليه هذا التخصص المحدود فى إطار الإنشاد الدينى الشعبى، وهو أيضاً معيار التميز عند هذا الجيل من المنشدين. وعلى أية حال فالملاحظة الميدانية تؤكد أن المنشد الجديد المعاصر (الأكبر سناً والأصغر سناً) قد لعب دوراً واضحاً فى مجال الإنشاد الدينى الشعبى المعاصر وإن إسهاماته فى مجال التغيير والتحديث أمر مؤكد لا شك فيه.

وقليل من المنشدين المعاصرين (الجيل الأول والجيل الثانى) من توارث المهنة عن أحد أقربائه، وإنما كانت الهواية والولع بالغناء وحسن الصوت وتشجيع المقربين هى أكثر الدوافع تأثيراً فى توجيههم إلى مجال تعلم الإنشاد واحترافه، ومع ذلك لا يمكن إغفال أثر الظروف الاجتماعية وكل الظروف المتعلقة بأحوال المعيشة على توجه الأفراد إلى هذه المهنة بالذات.

كان التعليم الدينى منذ الصغر (حفظ القرآن وقراءته بالألحان) من المقومات الرئيسية التى ساعدت كثيراً فى تكوين الشخصية الفنية لكثير من المنشدين المعاصرين وخاصة أبناء الجيل الأول (الأكبر سناً). يقول أحد الرواة (من الجيل

الأول): «إن موضوع الإنشاد كان فى دمه منذ الصغر، ولم تتح له ظروفه الاقتصادية أن يلتحق بالمدرسة الابتدائية فاتجه إلي حفظ القرآن فى المسجد»، ويقول: «إن أهم شيء فى مجال الإنشاد أن يكون المنشد قد حفظ القرآن أولاً». وهنا يجدر التوقف قليلاً عند هذا القول الذى أجمعت عليه الغالبية العظمى من المنشدين وهو: «ضرورة أن يكون المنشد قد حفظ القرآن أولاً» والمعنى ليس الحفظ فى ذاته فحسب؛ وإنما القدرة على تلاوة هذا الحفظ تلاوة مجودة (أى بالألحان) وهى الناحية التى ثبت بما لا يدع مجالاً للشك، أن مجال الإنشاد استفاد منها، بل وأنها - بجانب ذلك - امتدت إلى العديد من العمليات الموسيقية خارج النطاق الدينى وهذا موضوع آخر قد تقصينا الاستفاضة فى بيانه عما نراه جوهرى فى هذا السياق، والملاحظة التى استوقفتنا والتى لم يستطع المنشدون والمقرئون تفسيرها تفسيراً دقيقاً هى: أن ما من مقرئ متمكن من التلاوة بالتجويد إلاّ ولديه قدرة فائقة على الغناء، بينما لا يمتلك كل مغنى مقتدر القدرة على تلاوة القرآن بالتجويد.

والتجويد فى اللغة نقيض الردىء، وهو فى الاصطلاح يعنى تلاوة القرآن بإعطاء كل حرف حقه فى مخرجه وطبقته اللازمة إلى آخر هذه الصفات وإن تعلمه يتم بالتلقين من أفواه المشائخ العارفين بطرق التلاوة المتعددة. ومن الناحية الموسيقية فإن التجويد يتشكل من فواصل بالغة الحدة والغلظ، ولا يكون الوزن فيه منتظماً كما هو الحال فى أوزان الموسيقا، وإن كانت الوقفات - مع ذلك - متكررة دائماً ومنتظمة التوقيت أحياناً وغير منتظمة أحياناً أخرى.

ولا يصح القول - من الناحية الفنية - أن هذا الشكل يتخذ من الارتجال قاعدة أساسية لبناء الألحان، ذلك أن الارتجال يبيح استخدام كافة العناصر الموسيقية ويخضعها لآليته، وبذلك تتسع دائرة الاختيارات التى يستفاد منها بهذه العناصر المتعددة وتطويعها لخدمة الأداء الحى، ووفق هذه القاعدة لا يعتمد الأداء على الإعداد والتفكير المسبق الذى يحدد نظام البناء الموسيقى، إذ يكفى - فى هذا الأداء - تمثل المؤدى للعمليات الموسيقية التى تجرى عادة فى هذا الإطار، وعلى ذلك فإن هذه العمليات لا تأتى متطابقة فى حالة إذا ما تكرر أداء الشكل المرتجل.

والتجويد لا يعتمد على كافة العناصر الموسيقية، فالميزان غائب دائماً والتوقيع غير وارد على الإطلاق، وتعدد المقامات غير مستحب، والأداء فردى بالضرورة، فلا

تعدد فى التصويت بأى صورة من صورة، ولا يصح تحريك النغمة صعوداً أو هبوطاً بطريقة التسلسل السلمي المباشر الصريح، فهذه الكيفية غير مستحبة فى التجويد لأنها من سمات الطرب، ولأن الصعود أو الهبوط بالنغمة أمر وارد فى التجويد؛ فلا بأس من تحقيق هذا الغرض بطريقة القفز المباشر، أو بالارتكاز على بعض الدرجات فى السلم، إلى آخر هذه المحاذير والنظم التى ترسم الخط الفاصل بين قواعد التجويد وقواعد الارتجال.

وإذا ما توخينا الدقة فى تحديد العلاقة بين القاعدتين، أمكن القول: «إن التجويد يعتمد على بعض خصائص الارتجال وليس جميعها، وعلى وجه التحديد، الخصائص التى يستفاد بها فى رسم مسار الألحان، وفى تحرير النغمات من تبعية الزمن الذى يستوجبه الوزن الموسيقى.

وعلى ذلك فإن السبب الجوهرى وراء إشارة المنشدين إلى أهمية حفظ القرآن (أو التدرب على تلاوته مجوداً) يأتى من أن التجويد يضع المنشد/ المقرئ، بين حدين كلاهما صعب، إذ أن عليه أن يظهر مهارة خاصة فى كيفية استخدام عناصر موسيقية محدودة وفق نهج تقليدى محدد تتسق فيه الأنغام ولا تتنافر من ناحية، ومن ناحية ثانية، على المقرئ أن يكبح جماح خواطره الموسيقية ولا يلجأ إلى استخدام العناصر الموسيقية التى لا تليق بالتجويد، وتلك عمليات لا يسهل مقاومتها أو السيطرة عليها فى بعض الأحيان، والوقوع فى دائرتها يعد خطأ فادحاً.

والواقع إن إجماع الرواة على أهمية أن يكون المنشد قد حفظ القرآن أولاً (تدرب على التلاوة بالتجويد) حتى يكون متمكناً من أدواته؛ فيه إجحاف لبقية المصادر المرتبطة بالنشأة الدينية للمنشد، فالمنشد الذى تعلم التجويد لابد أن يمر ببقية المقررات التى تستوجبها العمليات الموسيقية المرتبطة بهذه الدائرة، ونقصد بذلك أن المقرئ لابد أن يكون له باع فى مجال الابتهالات والتسابيح وما نحو ذلك.. وأهمية هذا المجال أنه يجمع – فى آن واحد – بين فائدتين، الأولى: انتقاء بعض العمليات الموسيقية المتبعة فى الغناء عامة، حيث يتاح فى هذه الحالة التنويع المقامى والإكثار من الحليات والزخارف النغمية، واستخدام التسلسل السلمى فى كل صوره التى تتيحها نظم الصعود والهبوط بالنغمة، والاستفادة من الوزن الموسيقى الذى تستدعيه الصياغة الشعرية لنصوص الابتهالات والتسابيح وغيرها من نصوص القصائد الدينية

المستخدمة فى هذا المجال.

أما ثانى الفوائد فإنه يتمثل فى النُظم الدقيقة المتبعة فى التجويد والذى يظل أسلوب المنشد متعلقاً بها، خاصة فى كيفية اختياره للمسار الموسيقى وفى تحديد المواضع الموسيقية المناسبة لإحداث أى تلوين مقامى أو أى انتقال مقامى مباشر.

وعلى الرغم من أن أحاديث أغلب الرواة - عن أهمية النشأة الدينية الأولى (حفظ القرآن وتلاوته بالتجويد) - لم تكن تشير بدقة إلى العلاقة الفنية الممتدة بين هذا المنبع والإنشاد الدينى؛ فإن محصلة العلاقة كانت - ومازال - ممثلة خير تمثيل فى أساليب الأداء وفى طرق العمل الموسيقى لدى هؤلاء الرواة، ويبقى أن عدداً قليلاً من المنشدين (الرواة) كان يدرك وضعية هذه العلاقة ويعى آثارها الفنية، بينما ظل السواد الأعظم من المنشدين ينظرون إلى النشأة الفنية الأولى (التلاوة بالتجويد) على أنها حلقة من حلقات التسلسل المعرفى الواجب تحصيله فى نطاق التعليم الدينى الذى كان متاحاً فى ذلك الوقت، وأن هذه المعرفة فى ذاتها كانت تكفل لهم مورداً للرزق فى بداية حياتهم العملية حينما احترفوا قراءة القرآن.

يقول الراوى نفسه: إنه - بعد أن ترك التعليم بالمدرسة الابتدائية واتجه إلى حفظ القرآن كان عليه أن يساعد فى إعالة أسرته، فاتجه إلى عمل «الرواتب» فى البيوت وفى الدكاكين، ثم عمل فى إحياء الليالى الدينية مع الهواة حتى استطاع أن ينشد فى مجالس الذكر تارة وينشد ضمن «بطانة» أحد المنشدين المشائخ تارة أخرى وأحياناً كان يقف وينشد منفرداً إلى أن أكرمه الله (كما يقول) وأصبح «صييتاً» مستقلاً ومعروفاً.

ويتابع الراوى فيقول: إنه استمع للعديد من «الصييتة» فى الزقازيق وفى بلاد أخرى، وإنه أعجب بكثير منهم، وحفظ الكثير مما كانوا ينشدونه؛ لكنه - وكما يقول - لا يستطيع أن يتجاهل فضل من علموه (ويخص بالذكر اثنين منهم) . ويقول عن علاقته بأحد معلميه: إنه كان يجلس «تحت باطه» دائماً حيث كان يصغى إلى أحاديثه وإلى ملاحظاته التى كان يدلى بها للبطانة فكان أول من يأخذ بهذه الملاحظات، وأول من كان يعمل بالنصائح فازداد إعجاب معلمه به ومن ثم كان ينال منه رعاية كبيرة ومتميزة، حتى جاء وقت كان فيه بمثابة ذراعه الأيمن، وشيئاً فشيئاً كان المعلم يدفع به لينشد منفرداً أمام الجمهور (أثناء راحة المعلم).

ويقول راوينا: إن هذا الاهتمام شجعه على أن يبحث عن القصص والمدائح فى الكتب التى كانت متاحة وقتذاك، وكان عندما يحفظ نصاً أو يأتى إلى خاطره مقطع لحنى جديد، يجرى إلى معلمه ليسمعه ما حفظ وينشد عليه ما جاء بخاطره من نغم، بل كان - كما يقول - يصغى إلى إنشاد المنشدين الآخرين، وإذا سمع منهم نصاً جديداً أو طريقة جديدة فى «القواله» راح إلى معلمه لينقل إليه ما سمع.

عمل راوينا منشداً مستقلاً «بالعدّة» بعد أن انفصل عن بطانة معلمه فقد اتسعت له قاعدة المعجبين والمستمعين وبدأ يدعى ليحى الليالى وحده، لكنه - وكما يقول - لم ينقطع عن معلمه حتى توفاه الله.

وهناك تشابه كبير فى ظروف النشأة التى ينمو فيها الاستعداد الفنى للمنشد المتميز (من أبناء الجيل الأول) والتى تتبلور فيها مقدرته الفنية وتصقل ولدينا روايات متعددة فى هذا الخصوص كلها تؤكد هذا التشابه، وتشير - فى الوقت نفسه - إلى أن تشابهاً فى تقنيات العمل الموسيقى - عند جيل المنشدين المعاصرين (الأكبر سناً) - يعود بلا شك إلى مدرسة واحدة فى النشأة وفى التعليم.

يقول أحد الرواة: إنه حفظ القرآن فى قريته بمحافظة البحيرة وهو صغير وكان يجوده بصوته الجميل، ثم تعلق بعد ذلك بفن الإنشاد الذى كان يردده المنشدون على «التلت والعصا» (نقر العصا بالمسبحة) وقد أبهره فى ذلك منشد من المنطقة نفسها كان ذائع الصيت حينذاك. لقد استطاع الراوى - وهو فى الخامسة عشرة من عمره، كما يقول - أن يحفظ عن ظهر قلب العديد من القصص الدينى والمواويل والأغنيات القصيرة عن المنشدين الذين كانوا يترددون على قريته، بل انه كان يقطع المسافات الطويلة سيراً على قدميه ليستمع إلى منشده المفضل فى إحدى القرى البعيدة عن قريته، وكان لتأثره بهذا المنشد إنه اشتهر بين زملائه فى المدرسة بتقليد طريقته فى الأداء، كما اشتهر أيضاً بمهارته فى تقليد من ذاع صيتهم من المنشدين فى ذلك الوقت. أما كيف احترف مهنة الإنشاد؛ فهذا يعزى - كما يقول - إلى شجاعته وجرأته، وإلى تمكنه من فنه وثقته فى نفسه وحب الناس لصوته ولطريقته فى الأداء.

ومما لا شك فيه أن مقومات النشأة الفنية التقليدية من شأنها أن تخلق منشداً عارفاً بأصول هذا الفن وبتقاليده (أمثال المنشدين الذين نقلنا عنهم بعض الروايات) أكثر مما تهيؤه مقومات الحياة الفنية المعاصرة التى أخذت منحى جديداً، حيث يبدو

– مع ذلك – أن مقومات النشأة الفنية القديمة التى تؤسس قدرات المنشد لم تعد ذات تأثير الآن إذا ما قيس ذلك بمدى فعالية الظروف الاجتماعية وتأثير الحياة الفنية المعاصرة على شخصية المنشدين المحدثين (الأصغر سناً) . لقد أدى غياب الكثير من التقاليد الفنية والاجتماعية القديمة إلى أن الجيل الأكثر حداثة من المنشدين المعاصرين (الأصغر سناً) بدا وكأن كل واحد منهم يشق لنفسه طريقاً فنياً خاصاً به ومختلفاً، كما يبدو أن القاسم المشترك بين هؤلاء المنشدين (الأصغر سناً) هو سرعة الاحتراف وتعجل الشهرة، فالتعليم الدينى – الذى يضع المنشد منذ البداية على الطريق الصحيح التقليدى – لم يعد ذو تأثير بالغ فى تكوين الشخصية الفنية لدى هذا الجيل من المنشدين، بل هناك عدد كبير من المنشدين لم يتلق هذا التعليم أصلاً، وخاصة أن أعمار الكثير من المنشدين المحدثين الذين تقابلنا معهم تدل على أنهم لم يدركوا زمن الكتّاب وتقاليد تحفيظ القرآن منذ الصغر، فمنهم من أتم التعليم الثانوى العام والمهنى، ومنهم من أتم التعليم فى المرحلة الاعدادية، ومنهم من لم يكمل تعليمه بعد المرحلة الابتدائية، كما أن من بين هؤلاء المنشدين أميون لم ينالوا أى قسط من التعليم بالمدارس. ·

ولدى المنشدين المحدثين (الأصغر سناً) تلعب مجالات إشباع الهواية – لهذا الصنف من الغناء – دوراً كبيراً، فالحياة الفنية الشعبية – وخاصة فى مجال الاحتراف – اتسعت فى الزمن الحاضر وظهرت فيها براعات وتجديدات كفيلة بإثارة تلك الهوايات الموسيقية لدى الأفراد.

يقول أحد الرواة، (وهو منشد محترف لا يتجاوز عمره الثلاثين عاماً) : إنه تعلم بالمدرسة حتى نهاية المرحلة الابتدائية، وأن تعليمه الدينى متواضع، إذ أنه لم يحفظ من القرآن سوى بضع آيات كانت – كما يقول – مقررة عليه بالمدرسة وأن علاقته بالناحية الدينية جاءت بعد دخوله عالم الإنشاد وانتمائه إلى الطريقة البيومية، ويقول: إنه ظل ينشد المواويل الدينية التى كان يحفظها عن المنشدين المحترفين لأصدقائه ولمعارفه، لكن بدايته «بالكار» (أى بداية انتمائه إلى مجال الإنشاد) جاءت بعد أن أنهى خدمته العسكرية، وقد كان يحرص على الذهاب إلى الموالد والمناسبات الدينية الأخرى ليستمع إلى المنشدين، وكان معجباً بالكثير منهم، لكن إعجابه بالشيخ الذى تعلم عنه (وعمل معه فيما بعد) كان يفوق إعجابه بسائر المنشدين، وقد دفعه هذا

الإعجاب إلى أن يتعلق أكثر بالإنشاد، فقد رأى فى «قوالة» الشيخ المعلم ما كان يثيره إثارة كبيرة، حتى إنه كان يتبعه إلى كل مكان كان ينشد فيه حتى أصبح حافظاً جيداً ومؤدياً مجدداً لكل ما كان ينشده الشيخ المعلم. ولما نشأت بينهما صداقة أعرب له عن رغبته القوية فى أن ينشد مثله أمام الجمهور، فحقق له صديقه المعلم هذه الرغبة وألحقه معه فى فرقته ويقول الراوى: إنه كان ينشد للجمهور مقاطعاً قصيرة فى صيغة الموال فى بداية الأمر، وشيئاً فشيئاً أخذ نصيبه من الأداء يتزايد حتى جاء وقت أسند فيه الشيخ المعلم إليه مسئولية إحياء إحدى الليالى وحده، فذهب ومعه «العدة» (الفرقة) وأحيا الليلة.

لقد كان تأثر الراوى بمعلمه يفوق تأثره بكل المنشدين الذين سمعهم فى السابق، ومن ثم ظل قرابة العام لا ينشد إلا ما حفظه عن صديقه ومعلمه، كما كان يلتزم بطريقته فى الأداء أيضاً، ولم يكن له أن ينوع أو يغير فى محفوظه وفى طريقة أدائه إلا بعد أن أتيح له أن يستمع إلى المنشدين فى مولد السيد البدوى فى طنطا، ويقول: إنه وجد من بين الصيتية الذين استمع إليهم من تأثر بأدائهم ومن أثاره محفوظهم، كما أثارته كيفية استخدامهم للآلات الموسيقية. ويقول: إنه استطاع أن ينقل عن أولئك المنشدين شيئاً مما كانوا ينشدونه فى المولد، فراح يردده إلى معلمه الذى أعجب به كثيراً - على حد قوله - وكان ذلك بمثابة الانتقال إلى مرحلة جديدة وبداية لإظهار تميزه واستقلاله عن معلمه فى المحفوظ وفى طريقة الأداء.

المحفوظ القصصى ومنظومات المدائح:

لايزال هناك من المنشدين المعاصرين - وخاصة من هم أكبر سناً - من يحفظ وينشد الموضوعات الدينية التى تعود إلى زمن المنشد القديم مثل: قصة الهجرة وقصة زواج فاطمة الزهراء وقصة الغار وغيرها، لكن إنشاد هذه الموضوعات - فى الواقع - يتم فى إطار ضيق، أما الشائع الآن من موضوعات دينية، فهو قصص دينى حديث، وقد شاع منه قصص مثل: زين العابدين، والملك الظالم، وسالم وسالمة وغيرها، ويزعم بعض المنشدين الذين ينشدون هذا القصص أنه من تأليفهم، ويقول أحد الرواة من المنشدين الأكبر سناً: إنه بجانب قراءته للكتب الدينية؛ فإنه يقرأ أيضاً القصص الدينى القديم مثل قصة الخنساء ويأخذ منها فكرة، أو على حد بعيد: «عبرة تصلح للغناء»، ثم يصوغها فى زجل، ويقول: إن أكثر قصصه الذى ينشده أخذ فكرته من قراءته للكتب

الإسلامية ومن الأحداث الواقعية المعاصرة التى يقرأها فى الجرائد، خاصة الأحداث التى تنطوى على «عبر وحكم» ويقول منشد آخر - من الجيل نفسه: إنه ألّف قصة زواج عائشة من الرسول (صلى الله عليه وسلم) فى صيغة مختلفة عن التى سبق له وأن حفظها من المنشدين القدامى، وأن الذى ألهمه هذه الصيغة هو خطيب المسجد، فقد سمعه يخطب فى الناس يوم الجمعة ويذكر مقاطعاً من زواج الرسول (صلى الله عليه وسلم) بعائشة، وأنه انفعل بما قاله الخطيب وصاحبه هذا الانفعال حتى صاغ موضوع الخطبة فى عدد كثير من المقاطع الزجلية وراح ينشدها بعد ذلك للجمهور.

وعلى أية حال، فإن المنشدين أصحاب هذه الروايات نالوا قسطاً من التعليم يسّر لهم الاطلاع على القصص الدينى وسير الأنبياء، فقد شاهدنا لدى أحدهم مكتبة دينية متواضعة، لكنها تضم مؤلفات من هذا النوع الذى يمكن أن يغزى الاتجاه الفنى عند المنشد مثل: ديوان المنشدين لمحمد بن سرية، وأجزاء من سيرة النبى (صلى الله عليه وسلم) لابن هشام ورياض الصالحين وكثير من الأدوار والأحزاب التى يستعين بها أبناء الطرق الصوفية فى الذكر، ودواوين للمدائح النبوية وغيرها. هذا ويذكر راوى آخر من أبناء الجيل نفسه: إن لديه هذه الكتب بعينها ولديه غيرها أيضاً.

وهناك منشدون لا يزعمون أنهم يؤلفون القصص الذى ينشدونه وإنما يقولون: إن ما ينشدونه حفظوه عمن سلف من مشائخ ومنشدين، وأن بعضهم قد قرأ هذا القصص من الكتب، وكل ما فعلوه أنهم قد غيروا فى بعض المقاطع لأسباب موسيقية.

وبجانب ذلك هناك منشدون يعتمدون على أفراد يؤلفون لهم هذا القصص الدينى وأن من أولئك المؤلفين من يقطن القاهرة ويأتيه المنشدون من المحافظات المختلفة ليأخذوا منه القصص، ولهذا المؤلف قصص كثيرة مسجلة على أشرطة كاسيت تجارية بصوت منشدين كثيرين.

وهناك من المنشدين فريق كبير - وخاصة المنشدين الأصغر سناً - لا ينشدون القصص الدينى، وإنما ينشدون الأغانى القصيرة والمواويل، وهم لا ينشدونها إلاّ فى الذكر السلطانى.

وقد لوحظ أن منشدى القصص الدينى، أو بالأحرى المنشدون الذين نالوا قسطاً من التعليم والتدريب وفق التقاليد القديمة؛ يعرفون أيضاً طريقة الأداء الخاصة بإنشاد الذكر

السلطانى، لأن هذه الطريقة تتشابه - إلى حد كبير - مع بعض الطرق التى يتبعها المنشدون فى أداء القصة، بينما لا يستطيع المنشدون (الأصغر سناً) أن ينشدوا خارج نطاق الذكر السلطانى لفترات طويلة. والواقع أن انتماء الفريق الأول (الأكبر سناً) إلى مدرسة الإنشاد التى تعود إلى الزمن الماضى، وانتماء الفريق الثانى (الأصغر سناً) إلى التقاليد الحديثة (وهو الفارق الأساسى بينهما) أدى إلى وجود فارق فى التخصص بينهما، فالمنشدون (الأكبر سناً) - والذين ينتمون من حيث النشأة الفنية إلى التقاليد القديمة - لايزالون يعتمدون على القصص الدينى كأساس للعمل الموسيقى ويلجأون - فى أدائه - إلى اتباع طرق متنوعة بينما تخصص المنشدون (الأصغر سناً) فى إنشاد الأغنيات القصيرة والمواويل فى مصاحبة الذكر، ولا يلجأون إلا إلى الطرق التى تبرز طابع الأغنية (الطقطوقة) وطابع الموال. والجدير بالذكر أن تقليداً قديماً - من شأنه أن يوسع نطاق المحفوظ الشعرى - لايزال شائعاً إلى اليوم، منه الأغنيات الشرق عربية التى ماتزال تشكل رصيداً مرغوباً فيه لدى جمهور الإنشاد، فمن المنشدين من يتخلل إنشاده بعض المقاطع الغنائية لمشاهير المطربين، من قبيل تطعيم المسار الغنائى. وهناك منشدون آخرون يخصصون جانباً فى الحفل (وصلة) لإنشاد أغنية أو أكثر من الأغنيات المحببة للجمهور لمشاهير المطربين والمطربات المعاصرين.

المحفوظ الموسيقى والتقنيات:

أما عن الكيفية التى يتم بها اكتساب الخبرة والمعرفة الموسيقية؛ فليس هناك وسيلة منتظمة لاكتسابها، وإنما لايزال الحماس لدى الأفراد الذين يهون الغناء والذين لديهم الاستعداد الموسيقى، يشكل الأساس الأول للمعرفة الموسيقية، ومن ثم يسعى الفرد الهاوى - أو المنشد المبتدئ - إلى حيث ينشد المنشدون المحترفون فمتابعة المنشدين والإصغاء لأدائهم - لغرض الحفظ - من شأنه أن يزود الهاوى - أو المنشد المبتدئ - بذخيرة جيدة من الألحان، ومن شأنه أيضاً أن يوقفه على طرق وأساليب الأداء، كما أن سعياً تقليدياً لحفظ الأغنيات الشرق عربية - لمشاهير المطربين وتقليد طريقتهم فى الأداء تلبية لرغبات الجمهور أحياناً - من شأنه أن ينمى القدرة الموسيقية لدى المنشد المبتدئ ويوقفه على تقاليد العمل الموسيقى الذى تتيحه تقنيات الموسيقا الشرق عربية.

والمعتاد أن يبدأ الهاوى، أو المنشد المبتدئ، بحفظ الصيغ الغنائية القصيرة

(الأغنية القصيرة والموال) بالألحان الخاصة بها وهى بداية لمعرفة الطرق والمداخل الموسيقية الخاصة بصيغة الأغنية «الموزونة» وبصيغة الموال «الحر». ومع أن الجهد الفردى الخاص فى المتابعة، وفى التزود بالمعرفة - من خلال الإصغاء للمنشدين المحترفين ومحاولة تقليدهم بعد ذلك - يعد أمراً مهماً وذا تأثير كبير فى تكوين الخبرة الموسيقية وتنميتها؛ فإنه مع ذلك لا غنى عن العلم المباشر، فكثير من المنشدين المحدثين لم تتطور مهاراتهم الموسيقية فى هذا الصنف من الغناء إلاّ من خلال عملهم كمساعدين للمنشدين الأكثر خبرة، وهناك تقليد - لايزال كثير من المنشدين المقتدرين يعتمدونه فى المهنة وهو - اصطحاب منشد أو أكثر من المنشدين المبتدئين ليساعدوا المنشد الكبير فى إحياء الحفل وتختص المساعدة التى يقدمونها فى قيامهم بأداء وصلة أو وصلتين فى بداية الليلة (الحفل) وأثناء راحة المنشد الكبير، كما تأتى هذه المساعدة بمثابة التدريب، بل هى تدريب بالفعل على الأداء، وتدريب على مواجهة الجمهور.

أما فيما يتعلق بنوع المعرفة الفنية وتقنياتها، فالواقع أن حظ المنشد الجديد (وخاصة الأصغر سناً) فى هذه المعرفة أوفر من حظ نظيره المنشد القديم، فالكثير من المنشدين يستخدمون الآن المصطلحات والتسميات الحرفية المرتبطة بالموسيقا العربية وكثير منهم يدرك معانى هذه المصطلحات والتسميات وخاصة التى يتصل منها بصورة مباشرة بعملهم وبأدائهم، ونعنى بها المقامات الموسيقية، حيث اتسع نطاق استخدام المنشدين لها الآن ولم تعد قاصرة على مقامى الراست والسيكاه فحسب، كذلك هناك من المنشدين المحدثين من لديهم تصور صحيح عن السلم الموسيقى وتكوين درجاته، وقد ورد - فى أحاديث بعض الرواة الذين التقينا بهم - ألفاظ مثل «مزيكا» و«ريتم» و«رمبا» (إيقاع الرومبا) و«دارج» و«صعيدى» و«الواحدة والنص» و«المصمودى» (أسماء إيقاعات) و«النوتة الموسيقية» و«بروفا» و«جواب السيكاه» و«جواب الراست».. إلخ وأغلب أولئك المنشدين لديهم فهم سليم - إلى حد كبير - لمعانى هذه الألفاظ والتسميات ولاستخداماتها أيضاً.

كما اتسع نطاق معرفة التقنيات الموسيقية الشرق عربية لدى كثير من المنشدين، وخاصة فيما يتعلق بالمقامات ونظام التحويلات أو الانتقالات المقامية وكيفية الاستفادة منها فى العمل الموسيقى. ولأن نشاط المنشد الجديد لم يعد محصوراً فى إطار الليالى والموالد والموسيقيين التقليديين، وتجاوز ذلك إلى التعامل مع

مجالات التسجيل الصوتى التجارى (الكاسيت)؛ فقد أدى ذلك إلى زيادة خبرة المنشد وكثرة معارفه بهذا المجال الذى لم يطرقه من قبل، فتراه يتحدث عن هذا المجال مستخدماً عبارات مثل: «نسبة التوزيع» و«التسجيل الاستيريو» و«المصنفات الفنية» و«الرقابة على المصنفات» إلخ. بل وهناك من المنشدين من يمتلك شركات لإنتاج التسجيلات الصوتية على شرائط كاسيت.

(٢)
الغناء البلدى ومقومات الشكل[١]

يتخذ نشاط الموسيقيين المحترفين وضعاً خاصاً فى الثقافة الشعبية، يأتى من الخصوصية الفنية للموضوعات الموسيقية التى يتناولها من ناحية، ومن خصوصية الوضع الفنى للمؤدين، لاسيما الوضع الذى يظهر طبيعة النشأة الاجتماعية والأسباب التى أهلتهم لاعتلاء مكانة الاحتراف فى الأداء الموسيقى، من ناحية ثانية.

وفى هذا الإطار عرفت الثقافة الشعبية - فى مصر - صنفاً من الغناء انتشر عبر واديها من أقصى شماله إلى أقصى جنوبه، وعلى الرغم من أن هذا الانتشار الممتد صاحبه تنوع وتعدد فى طرق وأساليب الأداء، فإنه - مع ذلك - أمكن تمييز القواعد والأساليب والتقنيات الأساسية التى يقوم عليها هذا الصنف من الغناء الذى ارتبط - على نحو خاص - بمعنىً الموال، ويعرف فى دلتا مصر باسم «الغناء البلدى». وقد أضاف بعض الباحثين - إلى هذا الصنف - لوناً اخر من الغناء معروف فى صعيد مصر باسم «الفن الصعيدى». وتقوم هذه الإضافة على سببين:

الأول: أن تميز المؤدين - فى كل من الغناء البلدى والفن الصعيدى - يأتى من تفوقهم (على سائر المغنين المحترفين) فى الإبداع الغنائى المصاغ شعره فى نظم الموال وأشكاله المتعددة.

الثانى: أن المحفوظ الغنائى عند المغنين (فى كل من الغناء البلدى والفن الصعيدى) يشتمل على بند من الغناء استلهمت موضوعاته الأدبية من أحداث ووقائع بعينها صيغت فى قالب قصصى منها على سبيل المثال: موال الطير وموال أدهم الشرقاوى، والجرجاوية وحسن ونعيمة.

وإذا كنا نخصص هذا العرض للغناء البلدى، دون الفن الصعيدى، فلأننا ننظر إلى الغناء البلدى على أنه نمط غنائى قائم بذاته، وأن مقدار التشابه بينه وبين الفن الصعيدى (والذى أدى إلى إدماجهما تحت نمط غنائى واحد) لم يخف بحال تميزات فنية أساسية، هى تلك التى تدل بوضوح على اختلاف الانتماءات الثقافية

(١) نشرت هذه الدراسة بمجلة الفنون الشعبية - العدد ٥٦ - الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٩٦ .

الإقليمية التى يقوم عليها كل من الغناء البلدى والفن الصعيدى، ولاسيما الاختلاف الذى انعكس على طرق وأساليب معالجة الموضوعات الغنائية المتماثلة من ناحية، وانعكس على طرق وأساليب معالجة الألحان التقليدية حتى تلك التى تقوم على مبادئ وقواعد واحدة من ناحية ثانية. وهذا لا يعنى – فى الوقت نفسه – أننا نتجاهل مقومات التشابه القائمة بين هذين الصنفين من الغناء لكن تخصيصنا هذا العرض للغناء البلدى (دون الفن الصعيدى) يعنى أننا نقصد وضع هذه المقومات فى حدودها الحقيقية، ولأن هذا الأمر يحتاج إلى معالجة أخرى (تقوم على المقارنة بين هذين الصنفين من الغناء وبعضهما البعض) لا مجال لبيانها فى هذا العرض –؛ فإننا نكتفى بالتذكير بأن التخصص فى أداء الموال ارتبط بالمغنى البلدى، وأن هذا الغناء (البلدى) لا يقوم أساساً إلاّ على أداء الموال، ونذكر أيضاً بأن مغنييّ الفن الصعيدى» لا يعتمدون على أداء الموال اعتماداً أساسياً لأن تميزهم الفنى يأتى من إبداعاتهم فى منظومات الشعر المربع. أما فيما يتعلق بوحدة الموضوعات المتمثلة فى المواويل القصصية (التى أشير إليها) فيمكن القول، إن هذه الوحدة لا يقابلها وحدة فى الشكل الشعرى الذى صيغ فيه هذا القصص، فهو –فى الغناء البلدى– يصاغ دائماً فى شكل الموال، بينما يصاغ –فى الفن الصعيدى– فى شكل المربع، وربما لذلك يسمى هذا القصص فى صعيد مصر دور وليس موالاً ويقصد به تخصيصاً موضوع القصة نفسها وليس الشكل الشعرى وليس أيضاً الشكل الموسيقى رغم ارتباط هذه التسمية بالأداء الموسيقى فى مجالات أخرى.

على أننا لا نذكّر بهذه الميزات بغرض التسليم بأن الاختلاف بين الغناء البلدى والفن الصعيدى ينحصر فى مجرد الاختلاف فى شكل الشعر، فالأمر يتجاوز هذه الحدود إلى اختلافات أخرى قد تتصل بطبيعة الخطط الذهنية التى تنشأ بها العمليات الإبداعية فى هذا النشاط الفنى، ولاشك أن هذا الأمر قد يبدو معقداً عندما ينسحب على المعالجة الموسيقية بأشكالها المتعددة.

وتصنيف الغناء البلدى على أنه نمط موسيقى قائم بذاته لا يقوم –فى واقع الحال– على المبررات والحجج النظرية وحدها، فللمغنيين الشعبيين تفسيراتهم أيضاً وخاصة لتلك التى تمس طبيعة الأطر التى تفصل بين غنائهم وغناء المغنيين

الشعبيين المحترفين الآخرين، فهم يعالجون خصائص التميز على أنها اختلاف فى اللون (لون بلدى، لون صعيدى، لون صوفى... إلخ). واللون هو الاصطلاح الدارج الذى يشير عندهم إلى الاختلاف الصريح بين نمط غنائى ونمط غنائى آخر، بل ويشير أيضاً إلى الفروق الفنية الطفيفة حتى تلك التى تفصل بين طريقتين فى الأداء لنمط غنائى واحد «الأسلوب».

وإذا كان الباحثون قد نظروا إلى المغنيين الشعبيين المحترفين -بمختلف طوائفهم وانتماءاتهم الفنية- على أنهم حملة المأثور الشعبى المتقن؛ فإن المغنيين البلديين يعمدون دائماً إلى تمييز وضعهم الفنى، ليس فقط من الناحية التى تتعلق بالأداء وأساليبه، وإنما من الناحية التى تبين أثر هذا الوضع الفنى فى تشكيل سمعتهم الفنية ومكانتهم الاجتماعية أيضاً، والتى ينظرون إليها على أنها تحظى بمرتبة أعلى من تلك التى تحظى بها مكانة المغنيين المحترفين فى الأنماط الغنائية الأخرى. ولا مجال هنا لدواعى الاستغراب حينما تعلو -عند المغنى البلدى المعاصر- نبرات التفاخر بوضعه الفنى، ولا سيما عند استحضاره كل الدلالات الإيجابية لمفهوم كلمة بلدى وهو التفاخر الذى يتسم بالنبرات ذاتها عند الغالبية العظمى من المغنيين البلديين وكأنه مقوم من مقومات النشأة والتربية، فالحاج مصطفى مرسى (واحد من شيوخ الغناء البلدى ومعلم العديد من مشاهير المغنيين البلديين المعاصرين) كان يقول: « أنا راجل بتاع موال بلدى، شغلتنا معروفه، والزبون عارف مطرحنا، لما يكون عايزنا لازم ييجى لغاية عندنا عشان يتفق معانا ويعطينا عربون، لكن بتوع الدف والطار والربابة، دول، ماحدش يعرف لهم مطرح، وشغلتهم غير شغلتنا». وتلك هى النظرة نفسها التى صورت للمغنيين البلديين المعاصرين، أن مصطلح فنان شعبى (الذى هيمن على الساحة الفنية والإعلامية المعاصرة) إنما صيغ خصيصاً ليدل عليهم وحدهم دون سائر المغنيين المحترفين فى الأنماط الغنائية الأخرى. ووفق هذا التصور فإنهم يطلقون على مغنى السيرة اسم شاعر، وقد يجارون الباحث من قبيل المجاملة أو لتمرير الموقف فيقولون شاعر شعبى ومداح شعبى...إلخ. أما المنشد الدينى فيعرف عندهم باسم المنشد الصوفى والصييت، ويقولون: الموالدى إشارة إلى تخصص بعض المنشدين (فى الزمن السابق) فى أداء قصة المولد النبوى الشريف.

وإذا كانت هذه النظرة قد تؤخذ على أنها محاولة من قبل المغنيين البلديين لتمييز وضعهم الفنى (فى إطار الأداء الموسيقى الاحترافى)؛ فإننا -ورغم كل الإيحاءات التى تنطوى عليها هذه النظرة- نضعها موضع الاعتبار لاسيما ما يتعلق منها بطبيعة الفواصل والروابط التى يقيمها المغنيون البلديون بين الأنماط الموسيقية الشعبية وبعضها البعض، وكذلك ما يتعلق منها بمغزى المفاهيم والقناعات التى يستند إليها هؤلاء المغنون فى تفسيراتهم. ومن هنا قد يكون التركيز -فى هذا العرض- على المقومات الفنية للغناء البلدى مدخلاً ملائماً مع طبيعة هذا الطرح، ومتسقاً مع الشق العملى الذى يستند إليه هؤلاء المبدعون فى تمييز وضعهم.

أولاً: الشكل الشعرى المستخدم فى الغناء:

تصاغ موضوعات الغناء البلدى فى صنفين من النظم الشعرى:

الصنف الأول: الموال: وهو النظم الشعرى الأساسى الذى يعتمد عليه المغنى البلدى فى صياغة القاسم الأكبر من موضوعاته الغنائية، حتى إن هذا المغنى البلدى كان يعرف أيضاً باسم مغنى الموال.

والموال -عند المغنى البلدى- يأتى فى عدة أشكال يتحدد كل شكل منها بعدد الأبيات التى يشتمل عليها، فمنه ما يشتمل على أربعة أبيات، ومنه ما يشتمل على خمسة أو ستة أو سبعة أو تسعة أبيات.. إلخ. ولكى يظل الموال محتفظاً بالشكل التقليدى للموال -رغم اختلاف عدد الأبيات من شكل لآخر- فإنه لابد أن يشتمل على أقسام ثلاثة: عتبْ (بداية)، ردْفَة (وسط)، غطاء (نهاية)، مثال ذلك:

أ- العتب:

عملت صياد وبصطاد شلّ ببنيّة

البورى وللا البياض دا الرّزق بالنيّة

ب- الردفة:

يا صيادين السمك دا الرزق مش بالجرى

ج- الغطاء

إسعى وذاكر لكن الرزق بالنية

وفى إطار تعدد الأشكال الشعرية للموال، عرف الغناء البلدى شكلاً مميزاً من

المواويل يعرف باسم الموال القصصى، يكثر فيه عدد الأبيات الشعرية لتصل إلى مئات الأبيات. وقد شاع هذا الشكل -من المواويل- مع تحول أدائه إلى فقرة رئيسية فى محفوظ كل المغنيين البلديين. وعلى الرغم من كثرة عدد أبيات هذا الشكل القصصى؛ فإنها -فى كل أعدادها- لابد أن تنتظم فى شكل داخلى معين، وأكثر المواويل القصصية انتشاراً هى تلك التى تنتظم فيها الأبيات -وقوافيها- على شكل مواويل قصيرة رباعية أو خماسية أو سداسية.. إلخ، وتتوالى تباعاً مكونة الشكل الشعرى العام للموال القصصى.

ويبدأ الموال القصصى بعتب واحد من المواويل القصيرة (الداخلية) تتوالى بعده بقية المواويل القصيرة بأشكالها المكتملة، وتنتهى القصة ببقية الموال الأول، أى بالردفة والغطاء، فيكتمل بذلك الأداء وتنتهى القصة، مثال ذلك ما جاء فى موال شلباية الذى يقوم على اثنين وخمسين موالاً قصيراً سداسى الشطرات(1). وتتوالى هذه المواويل القصيرة بشطراتها الست كاملة أو شبه كاملة، باستثناء الموال القصير الأول الذى تفتتح به القصة، حيث يتصدر العتب بداية الأداء، أما الردفة والغطاء فيؤجلان ليختتم بهما الأداء والقصة. هكذا:

بداية القصة (أ- عتب الموال القصير الأول)

١- يا دهر كلك حوادث مؤلمة ونعيم

٢- ومعادن الخلق فيها خشن ونعيم

٣- الدنيا فانية وعجب وفيها التعب ونعيم

وبعد الانتهاء من أداء الاثنين وخمسين موالاً يأتى أداء ردفة وغطاء الموال الأول هكذا:

ختام القصة (ب- ردفة الموال الأول)

٤- واسمع كلامى يا عاقل بالأدب تانى

٥- خالد وجميل ردوا لبعضهم تانى

(ج- غطاء الموال الأول)

٦- وعاشوا مع بعضهم فى رضى ونعيم

---

(1) انظر النص الكامل لموال شلباية مجلة الفنون الشعبية، العدد ٥٣، الهيئة العامة المصرية للكتاب، أكتوبر ١٩٩٦، من ص ٦٦).

ومع وجود الموال بأشكاله الشعرية المختلفة مادة أساسية للغناء البلدى؛ تأتى الطقطوقة لتكمل معالم الصيغ الشعرية التى يعتمد عليها محفوظ المغنى البلدى.
والطقطوقة شكل شعرى مكون من عدد من الأبيات تقوم على قافية واحدة أو على عدة قوافي ووفق النظام الذى يجرى فيه تقسيم مكونات الطقطوقة والذى يأتى على النحو التالى:(١)

المذهب: يتألف من مقطع شعرى يتكون عادة من بيتين أو ثلاثة، وهو المقطع الذى يتكرر -فى الطقطوقة بقافية واحدة.

الكوبليه/ الغصن: يتألف من مقطع شعرى يقوم على قافية واحدة قد تتفق أو تختلف مع قافية المذهب. وتقوم الطقطوقة على عدد من الكوبليهات (أغصان) قد تتفق قوافيها أو تختلف مع بعضها البعض، ويفصل بين الكوبليه والكوبليه الذى يليه إعادة لمقطع المذهب مثال ذلك:

المذهب:
جلاب الخير، جلاب الخير
جانا بالخير، جانا بالخير
كوبليه:
وعريس بيطل وجاب الكل يابا
خد ست الكل وزى الفل يا با
المذهب:
جلاب الخير.. إلخ

وإذا كان سائر الغناء البلدى ينتظم فى هذين الصنفين من الشعر (الموال

---

(٢) وكلمة طقطوقة -كما جاءت فى أحد التقارير المقدمة لمؤتمر الموسيقا العربية عام ١٩٣٢؛ أنها هى نفسها الأهزوجة وكانوا يقصدون بها الأغنية التى لا يعنى تمام العناية بتلحينها تلحيناً فنياً دقيقاً، حتى لكانوا يقولون: أن فلاناً لا يحسن إلا الأهازيج، وهى بهذا المعنى تطابق الطقطوقة تماماً فإن تلحينها يكون دائماً سهلاً لا يصعب على العامة، وهى نوع من الزجل وكانت فى الأصل من أغانى النساء خاصة، ولكنها أصبحت تنشد للرجال وللطقاطيق فضل فى نشر الفضائل لأنها أغانى العامة ولأنها سهلة الإنشاد. (انظر: على الجارم، كتاب مؤتمر الموسيقا العربية، وزارة المعارف العمومية، ١٩٣٤، ص٧٣، وناهد أحمد حافظ، الغناء فى القرن التاسع عشر، دار المعارف عام ١٩٨٤، ص٨٠).

والطقطوقة)؛ فهناك من المغنيين البلديين من لايلتزم التزاماً صارماً بالحفاظ على الشكل (فى كل من الموال والطقطوقة) فى التحديد الذى مرّ بنا توضيحه، فالأداء -عند المغنى البلدى، وإن كان يقوم على قواعد وتقاليد بعينها؛ فإنه -يقوم أيضاً على قدر من المرونة، وربما كان تعدد الأشكال الشعرية للموال واحداً من مظاهرها. لكن -وفى إطار هذه المرونة- لانستطيع أن نتجاهل الفروق والتميزات الفردية للمؤدين والتى حملت بعضهم على تجاوز التعدد التقليدى للأشكال الشعرية، إلى التحرر أحياناً من القواعد الصارمة التى كانت تلزم الجميع -فى السابق- بالحفاظ على شكل معين للمكونات الداخلية التى تقوم عليها الأشكال الشعرية الغنائية، سواء فى الموال (عتب/ردفة/غطاء) أو فى الطقطوقة (مذهب/ كوبليه/مذهب.. إلخ) وهو الأمرالذى يمثله العديد من الأشكال المستحدثة لمنظومة الموال، حيث يمكن أن نجد شكلاً منه لايقوم على التفسيم الداخلى المتعارف عليه، أو نجد شكلاً آخر لايزيد عدد أبياته عن ثلاثة كما هو واضح من المثالين التاليين:

لو كان ابويا نهانى وقال لى توب لك يوم يا ابنى
وارمى أساس عشرتك من قبل ما تبنى
أنا بنيت وعلّيت وجا الدون يعىّ ابنى (يمرضه)
أنا بنيت وعلّيت وجا الدون يعاتبنى
ما يهدش جبال المحبة إلا قليل الأصل يا ابنى
أنا حكم على الزمن لخبط لى قمحى على تبنى
اللى عملته فى ابويا بيخلصه ابنى

و:

اللى معاه فكر ينام به الليل ويصحى به
الشمع يحرق فى نفسه وينور على أصحابه
نام يا خالى نام وسيب الفكر لأصحابه

وفى الطقطوقة قد لا يلتزم المغنى بمراعاة مكوناتها الداخلية، فقد لا يظهر المذهب فى الأداء إلا بعد أداء الكوبليه الأول، وقد لا تنتهى الطقطوقة بالمذهب، وقد تقوم -من أساسها- على مذهب وكوبليه واحد.

ثانياً: الشكل الموسيقى (طريقة الأداء)

على الرغم من أن الباحثين لا يعرفون -على وجه الدقة- متى تكون الإطار الاحترافى للغناء البلدى، فإنه، ومما لاشك فيه حتى اليوم- أن منظومات الموال القصير بأشكاله المختلفة كانت عماد هذا الغناء في دلتا مصر(١) قبل أن تبرز أهمية الطقطوقة والموال القصصى فى هذا النمط من الغناء.

اقترن رواج ما يعرف بالموال القصير، برواج شكل موسيقى مميز قام على طرق وأساليب أداء ذات صلة بمكونات الشكل الشعرى فى الموال القصير وذات صلة بمغزى الخطاب الذى صيغ فى أبياته، ولأن خطاب الموال يجنح غالباً تجاه معالجة حالات الشجن ومواطن الأسى والشكوى من الزمن؛ فإن هذه المعالجة انسحبت على لهجة الأداء الموسيقي للموال، لاسيما أن المؤديين قد توارثوا -من مقومات الموسيقا الشرق عربية- أساليب أداء ومكونات مقامية تساعد على إبراز هذه الناحية.

وبجانب هذه الميزة، ارتبط الأداء الموسيقى للموال -ومازال- بعدد من الخصائص الفنية يحددها الدارسون فى عدة نقاط، أبرزها: حرية الأداء من الناحية الإيقاعية (أى الأداء الموسيقى غير المقيد بوزن قياسى)، كذلك الاعتماد على تداعى الألحان فى مسار مرتجل يجنح تجاه الإفادة من معطيات الموسيقا الشرق عربية، لاسيما الإفادة من قواعدها فى التلوينات والانتقالات المقامية. لكن خاصية التحرر من الوزن القياسى دائماً ما تأتى على قائمة الخصائص التى يبرزها الباحثون بوصفها -كما يقولون- خاصية أساسية تنتظم بها سائر المكونات البنائية التى يتشكل منها الأداء الموسيقى للموال(٢)، وهى مكونات لا تتقيد غالباً بشكل التقسيمات اللحنية أو المسارات المتعارف عليها فى الأداء الموسيقى الموزون.

---

(١) أبعد ما وصل إليه الباحثون بشأن تاريخ ونشأة الموال، أنه لون من ألوان الشعر الذى يمكن التعبير عنه بأنه برزخ بين الفصيح والشعبى، أو قل: نشأ فى بيت مجاور للفصيح، وهو قديم، وقد استخدم فى الغناء ما ارتكزت عليه معظم المقامات أو ارتكز عليها، وقد انتشر فى الأقطار العربية ...، وإن أول من نطق به أهل (واسط) المدينة التى أنشأها الحجاج بن يوسف الثقفي عام ٨٢هـ.. (على الخاقانى، فنون الأدب الشعبى، الحلقة الأولي، منشورات دار البيان ٢٧، بغداد، ص١٦.

(٢) انظر علي سبيل المثال: يسري حنفي الحامولي: أغانى المناسبات الاجتماعية الموّال. أطروحة ماجستير مرجع سابق، ص٨٨.

وعلى الرغم من أهمية الاعتبارات التى نوليها لخاصية الوزن فى الأداء الموسيقى؛ فإن أى درس للكيفية التى يتشكل بها الأداء، لابد أن يقوم على تحديد دقيق لطبيعة الدور التكوينى الذى يلعبه الوزن الموسيقى القياسى فى كل نمط موسيقى، لاسيما وأن هذا الدور يختلف من نمط موسيقى إلى نمط موسيقى آخر، ومن شكل موسيقى إلى شكل موسقى آخر. وإذا كان التفسير السابق يرى أن الأساس فى انتظام المكونات البنائية للأداء الموسيقى هو نوع الوزن فهذا يعنى، من ناحية، عدم التفريق بين الأداء الموسيقى للموال وبين أى أداء موسيقى متحرر من الوزن القياسى، كالأداء المقترن بأغانى تهنين الأطفال، وأغانى التحنين ومنظومات العديد (البكائيات) وغيرها من الأشكال الغنائية المشابهة. كما يعنى، من ناحية أخرى، غض النظر حتى عن المعايير الدارجة المتوارثة التى يستند إليها عامة الناس فى تمييز الأشكال الغنائية من بعضها البعض[1].

إن عدم تقيد أداء الموال بالوزن الموسيقى القياسى، لا يعنى أن هذا الأداء يعتمد على العمليات الموسيقية والأساليب نفسها المستخدمة فى أداء الأشكال الغنائية المشار إليها (التهنين والتحنين والعديد وغيرها). صحيح أن الأداء -فى حالة التحرر من الوزن الموسيقى القياسى- يتأثر بهذه الخاصية وينطلق منها، لكنه (أى الأداء) يتجه -فى كل نمط غنائى على حدة- وبواسطة أسلوب خاص نحو بناء شكل موسيقى معين له خصائصه التى تميزه وتفصل بينه وبين بقية الأشكال الغنائية المشتركة معه فى خاصية التحرر من الوزن القياسى، ويتبع - فى سبيل تحقيق ذلك -أساليب أداء خاصة[2]. ويبقى -مع ذلك- فارق مهم آخر يفصل بين الموال وبقية الأشكال الغنائية الأخرى المتحررة من الوزن الموسيقى القياسى، وهو أن أداء الموال - فى إطار الاحتراف - يلزم المؤدين باتباع قواعد وأساليب بعينها ينشئون بها شكلاً من أشكال العلاقات النغمية المتنامية وفق خطة أداء متقنة لا

---

(١) هناك معايير متوراثة يستند إليها عامة الناس فى التمييز بين الأنماط الموسيقية الشعبية وبعضها البعض، وهذه المعايير تتصل -بدرجات متفاوتة- بالمعرفة العامة بالخصائص الفنية النوعية التى تميز كل نمط غنائى عن بقية الأنماط الغنائية الأخري، وتتصل كذلك بالمعرفة العامة بالخصائص الفنية النوعية التى تجمع بين الحدث الموسيقى والمناسبة الاجتماعية التى تستدعى هذا الحدث.

(٢) الإشارة هنا إلي خصائص الوحدة النوعية التي سبق توضيحها. من ناحية، وإشارة أيضاً إلى فعالية الأسلوب فى تحديد الفوارق والفواصل بين الأنماط الموسيقية المتشابهة فى الناحية الإيقاعية.

دخل لها بالارتجال أو العفوية أو التداعى غير المقصود، هذا من ناحية ومن ناحية أخرى، هناك إمكانية فى أداء الموال تسمح لهذا الأداء (رغم تحرر وحداته الإيقاعية من الوزنِ القِياسى) أن يجرى على إيقاع موزون وزناً قياسياً، لكن يظل هذا الإيقاع مجرد فرّشة أو أرضية للأداءِ، وهى الحالة التى اصطلح على تسميتها بالأداء على الواحدة، وهذه الحالة لا تتّبع -فى الغناء الشعبى إلاّ فى أداء الموال ولدى المحترفين فقط. إذن فالقاعدة -فى أداء الموال، تأتى من إدراك المؤديين ووعيهم بنوع الوزن الذى سوف يجرى عليه الأداء، وهذا الوزن معروف بأنه يخالف الوزن الموسيقى القياسى. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يتقيد المؤدون بسائر العناصر الفنية الخاصة بأداء الموال والتى تنشئ بنيته فى أقسام ثلاثة مقررة.

أما عن تداعى الخواطر اللحنية -فى أداء الموال- فإننا نرى، أنه من الخطأ تفسير هذا التداعى حسب المفهوم الشائع لخاصية التداعى الحر المرتجل أثناء الأداء الحىّ، وهو التفسير الذى شاع عن الأداء الموسيقى الشعبى عامة.فهذا المفهوم يضع العمليات الموسيقية (التى تجرى فى الموال فى الإطار الاحترافى) على درج البساطة والعفويةفى تشكيل مسار الغناء، فالتحليل الفنى لكل ما يأتى فى أداء الموال من عمليات موسيقية وأساليب، يؤكد أن طريقة إنشاء هذه العمليات وكذلك الأساليب الخاصة المستخدمة؛ يظهر جميعها جهداً ابتكارياً فى كيفية معالجة الأسس الموسيقية المتوارثة والمتعارف عليها فى أداء الموال، كما يظهر -فى الوقت نفسه- درجة من المعرفة الفنية التى يتسلح بها المؤدى لكى يدخل إلى ميدان أداء الموال وهى المعرفة التى يمكن أن نتلمس بعضاً من جوانبها فى الوصف التالى للأقسام التى يقوم عليها الموال، وهذا الوصف لواحد من المواويل القصيرة ولا يشمل سوى الهيكل اللحنى (إن جاز هذا التعبير) وقد تم اختياره خصيصاً ليوضح شكل التكوين الثلاثى أو الأقسام التى جاء عليها الأداء:

١- الاستهلال/ التمهيد:

يتشكل الاستهلال من مسار لحنى يتألف من بضع نغمات قليلة تكون عادة النغمات الأساسية فى التكوين المقامى المختار، ويجرى تحريك المسار بتمهل يكفى

لتوكيد هذه النغمات القليلة بوصفها الأساس النغمى الذى يتشكل به الأداء والذى يساعد -فى الوقت نفسه- على تشكيل الحس العام بالإطار النغمى هكذا:

عتب الموال:

يا ليلى يا عينى يا ليـــــــل (مكررة مرتين)

عملت صيّاد وبصطاد شلّ ببنية

البورى ولّلا البياض دا شَىء بالنيّة



ومتى تم الانتهاء من تشكيل هذا المسار ينصرف المؤدى إلى عمل متصل نغمى ينقله إلى القسم الثانى فى الموال هكذا:

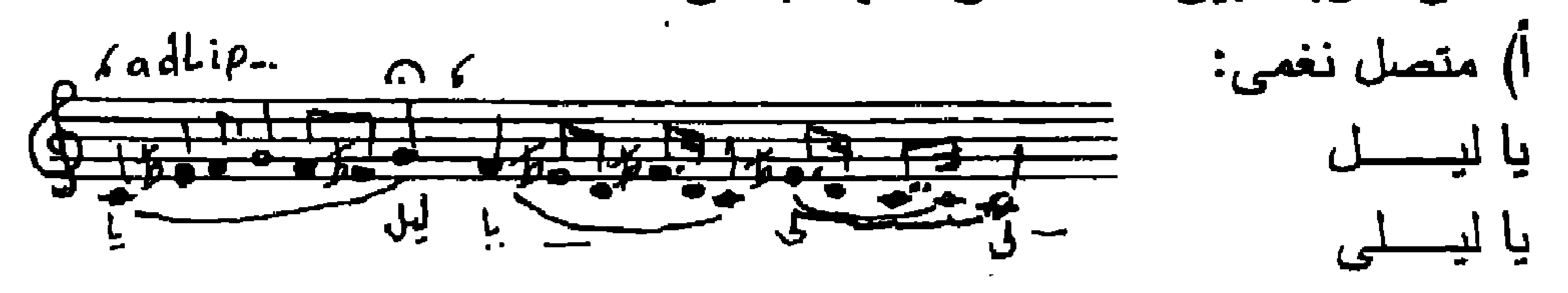
٢- الوسط/ النماء:

ويبدأ بتوليد أشكال مضطردة من التكوينات النغمية تنصرف إلى مسار صاعد وهابط وفق الضرورة التى تقتضيها خاصية التآلف بين النغمات الأفقية، وفى كل حركة صوتية يكون للنغمات المحورية دوراً أساسياً إما بغرض الوصول إليها (ركوز) وإما بغرض الانطلاق منها (تنمية) ويظل الأداء يجرى على هذا النحو خالقاً أشكالاً متعددة من الترابط بين النغمات وبعضها البعض.

أ) متصل نغمى:

يا ليـــــل

يا ليـــــلى



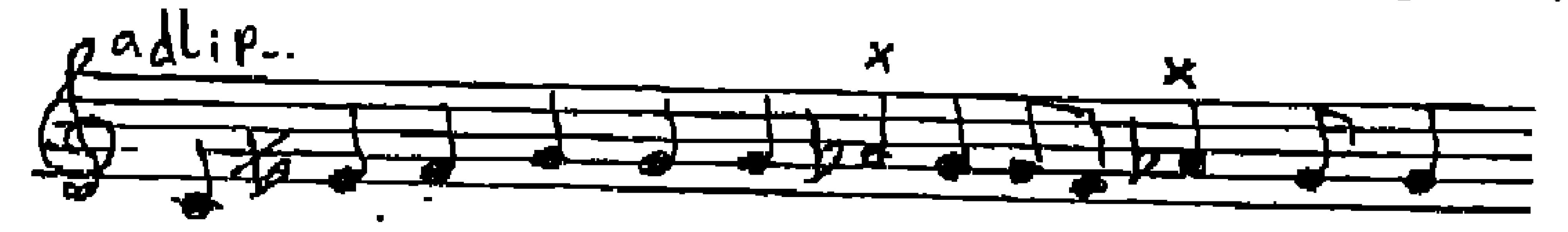
ب) عتب الموال: يا صيادين السمك دا الرزق مش بالجرى



وفى هذا القسم الغنائى فى الموال يستطيع المغنى المقتدر أن يظهر براعات فى معالجة العلاقات النغمية الطبيعية والتى يتيحها التكوين المقامى فى السلالم الشرق عربية أو فى أجناسها، من ذلك على سبيل المثال:

- القدرة على اختيار اللحظة الملائمة للتركيز على نغمة معينة إما بمدّها وإما بزخرفتها وإما بتكرارها عدة مرات قبل الانصراف عنها إلى النغمة التى تليها صعوداً أو هبوطاً.

- القدرة على اختيار اللحظة التى تضاعف من حالة انسجام وتوافق التكوين النغمى عند تلوين نغمة فيه ثم تعديلها ببطء أو تعديلها سريعاً إيذاناً بالانتقال الصريح إلى جنس موسيقى آخر، أو الاكتفاء بلمس هذه النغمة من قبيل تطعيم المسار فى لحظة معينة من الأداء، هكذا:



– القدرة على اختيار مقطع لحنى بعينه والتدرج به إلى موقع آخر فى الأداء بغرض إعادة جزء سابق من الأداء، أو بغرض الوصول إلى الخاتمة هكذا:



٣- الخاتمة/ التسليم:

هناك شروط مهمة للوصول بالأداء إلى خاتمة الموال، إن لم تتحقق سقط الأداء كله، من هذه الشروط أن ينتهى الأداء على النغمة الأولى (الأساس) التى يرتكز

عليها المقام الموسيقى المستخدم فى الأداء (أو الجنس التابع له) ولابد أن يكون الوصول إلى هذه النغمة (الأساس) قائماً على التدرج اللحنى المقنع، وهذا التدرج -وإن كان ينظر إليه أحياناً على أنه تصفية لما تم من عمليات موسيقية- (أى التدرج بالأداء إلى حيث بدأ بالنغمات القليلة)؛ فإنه كثيراً ما يأتى بعكس هذه النظرة، وخاصة عند المغنى المحترف الذى يتميز بقدرة خاصة فى أداء الموال.

غطاءِ الموال:

إسْعى وذاكِر لكن الزرق بالنيَّة



والملاحظة التى نود التوقف عندها، هى أن هذا المسار اللحنى (الذى جاء فى المثال السابق) ليس ملزماً لكل المغنيين، ذلك أن لكل مغنى خطته اللحنية التى يتميز بها بين أقرانه فى رسم مسارات الألحان وسائر العمليات الموسيقية التى تجرى داخل الموال. ومع ذلك فالمغنيون (وخاصة فى خاتمة الموال) يحاولون الالتزام بقاعدة واحدة فى طريقة الإنهاء وخاصة ما يتصل منها بأساليب تكثيف كل أو بعض العمليات الموسيقية (التى مر بها الأداء) وكأنها إعادة للعرض الموسيقى بكل توافقاته، ويجرى هذا عادة فى إيجاز سريع خاطف، وبقدر استيعاب المؤدى لأساليب هذا التكثيف السريع وبقدر توفيقه فى تحقيق خطته اللحنية؛ بقدر ما ترتفع درجة الإقناع بالخاتمة التامة والمثيرة.

وثمة قول شائع لدى مغنييّ الموال يصف قدرة المؤدى فى إظهار براعته فى إحداث القفلة المقنعة، ويتمثل هذا القول فى أن هذا المؤدى البارع «بتاع قفلات» وكأن العبرة الموسيقية فى أداء الموال تأتى فى خاتمته. وفى عرف المغنيين الشعبيين (أبناء المهنة) تكمن حقائق فنية بالغة الأهمية منها: أن القدرات والبراعات التى يتمتع بها مغنى الموال قد تفقد أهميتها طالما لم تكتمل بما يسمونه حالة السلطنة أو كما يقول البعض منهم: حالة العيش فى النغم وبحسب اعتباراتهم تلك فإن حالة السلطنة تأتى وفق خطوات فى الأداء متدرجة وهى مراحل

ضرورية تتراكم فيها المقومات التى تستجلب حالة الانسجام بالنغم، ولابد لذلك من توافر جو نفسى عام متوافق مع هذه الحالة من الأداء، ومتى وضع المغنى نفسه هلى هذا الترتيب والتدرج (وتهيأ له الجو النفسى العام)؛ تظهر عندئذ البراعات التى تطرب وتشجى.

هذه الاعتبارات من شأنها إثارة الأفكار التى طالما تعثرت فى تفسير ماهية الإبداع الموسيقى وحالاته المتعددة، فحديث الرواة (أبناء المهنة) يمكن رؤيته فى العديد من النماذج التى برعت فى أداء الموال، حيث ترى الواحد منهم (وفى حالة نفسية خاصة) يصل إلى مرتبة فى الأداء تتكشف فيها (وأمامه) كل أشكال العلاقات النغمية المنسجمة إلى بعضها البعض، يتعامل معها بسلاسة فائقة فى الاختيار وفى التباديل وفى التلوين والتحويل وما نحو ذلك. والمغنى -فى هذه الحالة- تجده وقد تجلت فى ذهنه قدرات فنية تستخدم بطواعية كبيرة فى تنمية اللحن والمرور به عبر كل سلسلة التداعيات النغمية المتوافقة، والتى تحقق ذورة إشباع الحاجة المنتظرة من الجمهور المستمع. هذه الحالة النفسية التى تأجج فيها ذهن مغنى موهوب، يمتلك أدواته -هى التى يمكن وصفها بحالة الإبداع أثناء الأداء الحى.

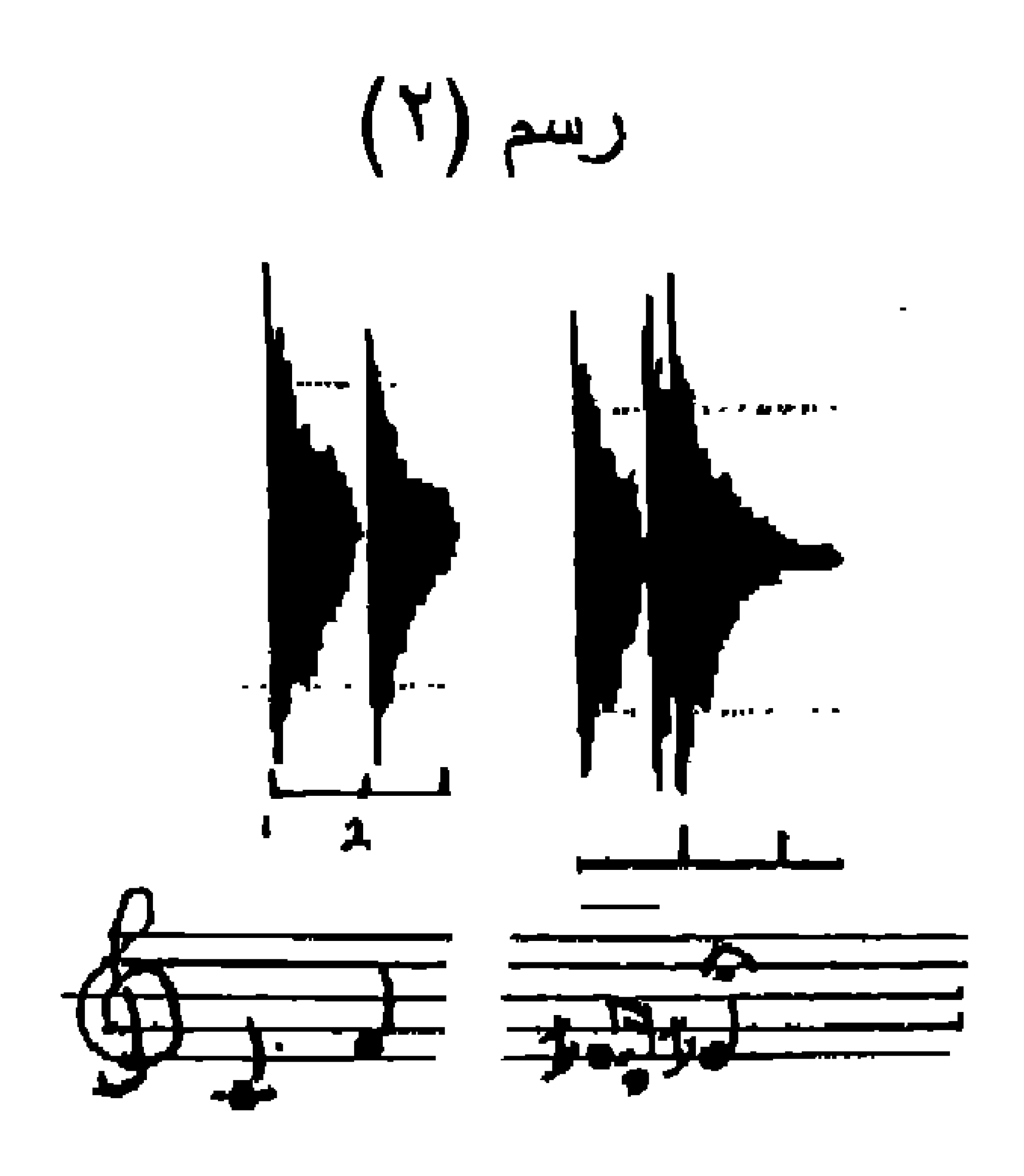
أما عن الكيفية التى يمكن بها رؤية أشكال العلاقات النغمية المستخدمة بكل دقائقها (والتى سبق الإشارة إليها فى الفصل الأول بما يعرف بإجراءات التحليل الداخلى أو تحليل الأسلوب) فهى الكيفية التى يتم بها تحريك النغمات أثناء الغناء، وهى أيضاً الناحية التى نحاول تقديم أمثلة لها:

- يبين الرسم التالى شكل الحركة الصوتية (سعة ومدى) للمقطع الغنائى المبين فى التدوين الموسيقى رقم (١) ويبلغ زمن أدائه ١٧ ثانية[1]. ويبين الرسم الثانى شكل الحركة الصوتية خلال ثانيتين إلى ثانيتين ونصف الثانية.

رسم (١)*



رسم (٢)



(*) نفذت هذه المحاولة على الأجهزة الخاصة فى استوديو منير الوسيمى واستخدم لها كروت الصوت المعتمدة فى التسجيل الصوتى بواسطة الحاسب الآلى مع استخدام برنامج cue base لتحويل الإشارات الصوتية المتحركة إلى صورة ثابتة يمكن طباعتها.

وثمة طريقة مقترحة لقراءة هذه الإشارات (من حيث سعة التردد ومداه، أى قراءة الحركة الصوتية التى تحدث كل ثانية من زمن الأداء) فالأرقام الأفقية فى الرسم رقـــــــــم [١] تمثل وحدات الزمن مقدرة بالثانية مضاف إلى ذلك تعيين سعة التردد/الاهتزازة بكتابة أسماء النوطات الموسيقية التى تتحرك خلالها إشارات الصـــوت(١)، وعلى ذلك يمكن قراءة شكل الحركة الصوتية فى الثانية الأولى من زمن الأداء الوارد فى التدوين الموسيقى رقم [١] هكذا: (ث١ دو)، وشكل الحركة الصوتية فى الثانية رقم ٢ (ث٢ فا) وشكل الحركة الصوتية فى الثانية الثالثة (ث٣مى «ثلاثة أرباع التون» رى دو) وهكذا. ويمكن بهذه القراءة المقترحة قراءة شكل التردد (حركة الصوت) خلال أى زمن مضاف. والجدير بالذكر أن هذه الطريقة المقترحة يستعاض عنها ببرامج قياس اليكترونية يستخدم فيها الحاسب الآلى للحصول على نتائج أكثر دقة وخاصة تلك النتائج التى توقفنا على معرفة عناصر القياس المهمة التى أشار إليها مانتيل هود وهى:

- أقصى النطاق (مقدار الكيلو هيرتز KHZ)
- المدى الكلى أو الجزئى للأصوات التوافقية.
- خط الطبقة الصوتية الثابت أو المتذبذب.
- الغلاف المحكم أو الغائر.
- المدى الزمنى للصعود.
- المدى للانطلاق أو التراجع.
- الطبقة الصوتية الصاعدة أو الهابطة أو المنحنية فى طريقة بدء العزف أو الغناء.

وفى كل الحالات يمكن الخروج بنظام لقياس شكل تردد الأصوات الموسيقية ومقارنة نتائجها الرقمية (الحسابية) بالنتائج المستخلصة من أشكال تردد الأصوات الأخرى، مع التذكير بأن هذه الإشارات بمثابة البصمة لا تتساوى ولا تتطابق إلا مع نفسها.

---

(١) نقدم هذه المحاولة كمثال على إمكانية الدخول بنظم التحليل الموسيقى إلى هذه الآفاق مع تحفظنا الشديد على كل الأفكار المقترحة فى هذا الخصوص، ذلك أن هذا المجال ما يزال فى حاجة إلى مزيد من العمل لضبط الأدوات والمنهج.

وبالعودة إلى الأداء التقليدى للموال نلاحظ أن الفنانين الشعبيين درجوا على إظهار علاقات تكوينية بين شكل الموال (الشعر) وشكل الأداء (الموسيقا)، وهى علاقات لا تقف عند شكل التقسيم الثلاثى (المتقابل) فى كل من الشعر والموسيقا المصاحبة له؛ وإنما تتجاوزها لتظهر المبدأ الفنى الذى قام عليه هذا التقسيم، فالشعر -فى الموال- يبدأ بـالعتب، أى التقديم أو الاستهلال الذى يتحقق فى الأداء بعمليات موسيقية تظهر فيها أساليب (التحضير، التمهيد النغمى إلى أن تحين لحظة الانتقال بالشعر إلى قسم الردفة وهى وسط الموال، أو بالأحرى قلب الموال الشعر وقلب الموال الموسيقا، حيث يتصاعد فيه اللحن باستعراض متقن لطرق الأداء المتعارف عليها فى أداء الموال، وعلى وجه الخصوص: تلك الطرق التى تنشئ علاقات متآلفة ومثيرة، بين التفاصيل الصوتية الرهيفة وبعضها البعض من ناحية، وبينها وبين النغمات الأساسية فى الأداء، من ناحية أخرى. ثم يأتى بعد ذلك الغطاء فى الشعر، ويعنى نهاية الموال التى تصاغ فى الأداء الموسيقى، بما يعرف بـالقافلة أو التسليم.

على أن التقابل -فى شكل التقسيم- بين الشعر والموسيقا المصاحبة له، وكذلك مراعاة المبدأ الذى قام عليه هذا التقابل؛ لم يعد شرطاً ملزماً -عند المغنيين البلديين المعاصرين- لكى يتحقق الشكل المميز للأداء الموسيقى الموالى، فالمغنى المقتدر فى إمكانه التغاضى عن ضرورة أن يكون الشكل الشعرى للموال قائماً على التقسيم الثلاثى التقليدى شريطة أن يلتزم بهذا التقسيم فى الشكل الموسيقى الموالى وشريطة أن يلتزم بإظهار العمليات الموسيقية التكوينية التى يتميز بها هذا الشكل الموسيقى، وهى الحالة التى استطاع فيها المغنيون المحترفون أن ينشئوا شكلاً موسيقياً متكاملاً للأداء الموالى لا يستخدمون فيه سوى شطرة شعرية واحدة أو شطرتين، بل استطاعوا أيضاً أن ينشئوا هذا الشكل الموسيقى معتمدين على التغنى بكلمة واحدة فقط، وأقرب مثال على ذلك: النماذج الغنائية الشائعة للأداء الموالى المتكامل الشكل الذى لم يستخدم فيه المؤديون سوى كلمة يا ليل وياعين وآه وغيرها من المفردات التى يسمح تكوينها الإيقاعى بهذا الاستخدام، فمن مزايا الأداء الموسيقى الموالى أنه يقوم على طرق وأساليب أداء يمكن الإفادة منها فى تطويع تفاعيل النظم الشعرى للبيت الواحد، بل وتفاعيل الكلمات المفردة لحركات وسكنات هذا الصنف من الأداء الموسيقى، وهى المزايا التى جعلت الشكل الموسيقى الموالى (بأقسامه الثلاثة) نموذجاً للتكوين اللحنى

الذى يتجاوز -بشكله ومكوناته وأساليب أدائه- بساطة التصويت الغنائى (التى تعرفها أغلب الأشكال الغنائية الشعبية) إلى عمليات صوتية بالغة الدقة، وهى أيضاً المزايا نفسها التى يتعين على العازفين أن يخبروها جيداً عندما يبغون محاكاة الألحان التى تصدر بالتصويت البشرى فى الأداء الموالى، أو عندما يبغون إنشاء الشكل الموسيقى (الآلى) المعروف باسم التقاسيم.

أما الأداء فى الموال القصصى (الطويل) فيبدأ على غرار البداية نفسها التى تأتى فى الموال القصير. وعلى الرغم من أن المدخل الشعرى للموال القصصى يتكون من عتب فقط؛ فإن بداية الغناء قد تتحول إلى أداء موسيقى ثلاثى الأقسام كالذى يحدث تماماً فى حالة أداء الموال القصير المتكامل الأقسام.

وعند البدء فى أداء متن القصة يتجه المغنى ناحية توكيد الأسلوب المميز لأداء قصته، وهو الأسلوب الذى يعمد فيه المغنيون -غالباً- إلى الأداء بطريقة القولة والردة يفصل بينهما لزمة موسيقية آلية، وهى طريقة قريبة الشبه إلى حد كبير من الأداء بطريقة بالسؤال والجواب الموسيقيتين.

وخلال الأداء يلجأ المغنى إلى تغيير أسلوب أدائه لكى يتناسب والعمليات الموسيقية التى يقتضيها الأداء الغنائى المتواصل الذى يمتد لساعات، من هذه العمليات:

- كسر قاعدة الوزن الموسيقى الحر بتحويل أداء عدة شطرات من الشعر إلى الأداء بالوزن الموسيقى القياسى. ثم التحول بأداء هذه الشطرات نفسها إلى الأداء الموالى غير المقيد بالوزن القياسى.

- تحويل أداء عدة شطرات من الشعر إلى الوزن الموسيقى القياسى ثم التحول إلى أداء شطرات شعرية أخرى بطريقة الموال غير المقيدة بالوزن القياسى.

- الأداء بطريقة غناء الموال على الواحدة الموزونة وزناً قياسياً وتطويع لحن الموال نفسه -من حين لآخر- للوزن القياسى والعودة إلى الأداء الموالى على الواحدة..، وهكذا لفترة من الأداء قد تطول وقد تقصر وبحسب مقتضيات التصعيد النغمى، مثال ذلك*:

---

(١) المثال مقتبس من المقطع الأول لموال شلباية غناء: معوض شمس الدين، أرشيف مركز دراسات الفنون الشعبية، سنة ١٩٧٥ .

عتب الموال

يا دهر كلك حوادث مؤلمة ونعيم
ومعادن الخلق فيها من الخشن ونعيم
الدنيا فانيه وعجب وفيها التعب ونعيم



– استخدام طريقة الخاتمة الغنائية المتبعة فى أداء الموال القصير، وذلك من حين لآخر، ثم العودة منها إلى الأداء بطريقة القولة والردة أو العودة منها إلى الأداء على الواحدة أو الأداء الموزون قياسياً، وهكذا.

وفى ختام القصة يلجأ المؤدى –غالباً– إلى الخاتمة الغنائية التامة المتبعة فى أداء الموال القصير مستخدماً شطرات شعر الردفة والغطاء المتبقيتان من الموال القصير الذى جاء فى صدر القصة، وبذلك يكتمل أداء القصة شعراً ولحناً.

الأداء الموسيقى للطقطوقة:

لايعرف الباحثون -على وجه الدقة- متى بدأ غناء الطقطوقة (وسائر منظومات الغناء الموزون قياسياً) يدخل إلى دائرة الغناء البلدى ويتحول شيئاً فشيئاً إلى بند مهم في محفوظ المغنى، ولذلك فإن رصد هذه الإضافة الفنية ينصب -فى المقام الأول- على الواقع الموسيقى المعاصر.

إن أداء الطقطوقة يعد علامة مميزة لكيفية معالجة المغنى البلدى للأداء الموقع والموزون وزناً قياسياً، وعلى الرغم من أن الوزن -فى عمومه- يستمد عادة من شكل النظم الشعرى للطقطوقة ومن وزن تفاعيلها؛ فإن أداء الطقطوقة -عند المغنى البلدى- لا يجرى مستقلاً عن السياق الموسيقى الذى يجرى عليه أداء الموال القصير، وهو اقتران لا يجوز إغفاله عند رصد الأداء الذى يعرفه المغنيون البلديون، لاسيما وأنه يظهر الشكل المميز لما يعرف بالوحدة الغنائية التى تقوم على وصل الموال بالطقطوقة ووصل الطقطوقة بالموال، رغم أن كلا منهما لا يتفق مع الآخر فى خاصية الوزن.

مذهب الطقطوقة:

جلاب الخير، جلاب الخير يابا

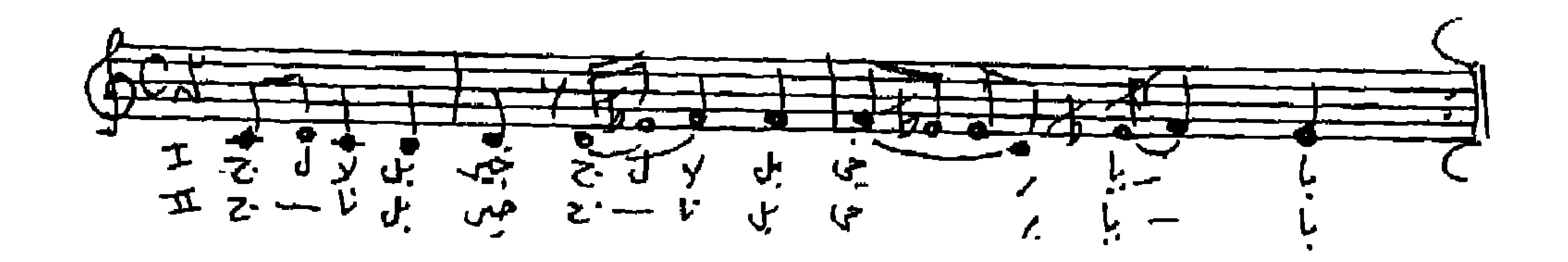
جانا بالخير، جانا بالخير يابا

كوبليه الطقطوقة:

وعريس بيطل وجاب الكل

خد ست الكل وزى الفل يابا

المذهب الغنائى:





واقتران الطقطوقة بالموال -فى الغناء البلدى- يجرى فى مسار لحنى متصل. ولأن هذا المسار يتحول -عند بداية الطقطوقة- إلى الوزن الموسيقى القياسى؛ فإن مقومات هذا المسار تتخذ أشكالاً واتجاهات وسرعات مختلفة عن تلك التى تتخذها مكونات الأداء الموالى. لكن المسار يظل -مع ذلك- قائماً على وحدة الأداء التى تسمح بإعادة أداء الموال بعد انتهاء الطقطوقة، وداخل الطقطوقة وفى إطار الوزن القياسى أيضاً دون التقيد بتأثير نبرات هذا الوزن (الشديدة أو الخفيفة) وهو ما يعرف فى الأداء بـ: غناء الموال على الواحدة الذى سبق ذكره.

ولا شك أن دخول الطقطوقة إلى محفوظ المغنى البلدى أثر بدرجات مختلفة فى القيم الموسيقية التى كانت سائدة قبل اعتماد الطقطوقة بنداً من بنود الغناء البلدى، ولعل المراحل التى مرّ بها شكل المصاحبة الآلية -عند المغنى البلدى- تكون شاهدة على هذا التأثير. فالغناء البلدى، أو بالأحرى غناء الموال عند المحترفين كان يجرى بمصاحبة آلة أرغول واحدة (من الحجم الكبير مقاس ٢٤) أضيف إليها -فيما بعد- آلة سلامية واحدة، ثم زيد عدد آلات هذا التكوين فظهر الأرغول مع السلامية كل فى زوجين فكان حجم إحدى آلتى الأرغول ضعف حجم الأخرى وكذلك الحال بالنسبة لآلة السلامية، وعليه كان الحجمان الصغيران للأرغول والسلامية يستخدمان فى مرتبةِ ريّس (لأداء الألحان الرئيسية) بينما كان الحجمان الكبيران يستخدمان فى مرتبة تبِيع (لمساندة الألحان الرئيسية). وبهذا التكوين الآلى كان يتشكل الجرس الصوتى المصاحب لصوت المغنى. ولأن الغناء لم يكن يتشكل إلاّ فى حدود الموسيقا المقترنة بالموال، فلا حاجة حينئذ للتوقيع أو وزن الألحان، ومن ثم ظل التكوين الآلى المصاحب للمغنى البلدى قاصراً على آلات الغاب وحدها، وأصبح هذا التقليد علامة مميزة للمغنى البلدى وفرقته الموسيقية، وحتى بعد دخول الطقطوقة لم يندفع

المغنيون تجاه التغيير دفعة واحدة، إذ ظل الكثير منهم- حتى العقود القليلة الماضية - يراوحون (فى أدائهم) بين الإمكانات التى تتوافر عليها آلاتهم الغاب التقليدية، وبين المقتضيات الفنية الجديدة التى يعوزها أداء الطقطوقة. وإذا كانت إغراءات التغيير والاستحداث الفنى وضروراته تلكأت عند فريق محافظ من المغنيين البلديين، فإنها ما لبثت أن تشكلت -فى صور متعددة- عند فريق آخر منهم راح يدخل، ليس فقط آلات النقر والتوقيع كالرق والدربكة، وإنما آلة العود والكمان وآلات أخرى لم يكن للمغنى البلدى عهداً بها فى الزمن السابق.

(٣)
ظاهرة الاحتراف الموسيقى عند غجر مصر
«الشعراء والمداحون»(١)

ذكرنا فى الفصل الأول أن النظرة التى تشكلت لدى العامة حول المبدعين الموسيقيين المحترفين - ومهما كانت طبيعة دوافعها - كثيراً ما كانت تنطوى على تقديرات متباينة، كان الناس يكنونها للدور الفنى المتميز الذى لعبه المبدعون المحترفون فى الحياة الفنية الشعبية، ليس فقط المبدعون الذين كانوا يعيشون بين الناس كالمنشدين ومغنييّ الموال وإنما المبدعون الموسيقيون «الغرباء» أيضاً، وهم الشعراء والمداحون. فالمحترفون هم الذين أشاعوا الغناء القصصى ونشروا السير والمدائح والمواويل فى كل أنحاء البلاد، وهم الذين روجوا الآلات والأدوات الموسيقية والألحان وأساليب الأداء الخاصة بهم فى القرى والنجوع وفى الحواضر أيضاً. ولم تتبدّى مزاياهم على هذا النحو فحسب، وإنما راحت - هذه المزايا - تثرى الفعل الموسيقى «المتواضع» الذى يصدر عن عامة الناس فى البيت وفى المسجد وأثناء العمل..

ولما كنا قد أفردنا موقعاً للحديث عن المنشد الدينى «الصييت» وحديث آخر عن مغنى الموال؛ فإننا نفرد هذا الموقع للحديث عن فئة أخرى هى فئة الشعراء والمداحين، ويأتى هذا الحديث استطراداً لمحاولة الوقوف على طبيعة الخصوصية الثقافية لهؤلاء المحترفين.

١ - شعراء السيرة:

الشعراء هم فئة من المغنين الشعبيين، تخصصوا فى أداء السيرة الشعبية فى مصر. وسموا «شعراء» بسبب تميزهم فى القدرة على ابتداع الشعر أثناء الأداء الغنائى، والقدرة على تنويع الصيغ والتراكيب الشعرية التى يقدمون بها وقائع وأحداث السيرة الشعبية المعروفة سلفاً.

أما السيرة الشعبية، فهى شكل فنى أدبى يعتمد فى بنائه الرئيسى على الصياغة الشعرية. وهناك طائفة من الموضوعات القصصية تحقق لها خصائص الشكل والبناء الفنى للسيرة، نذكر منها - وعلى وجه الخصوص - السيرة التى تحولت إلى

---

(١) فصل من دراسة بعنوان «موسيقا الغجر فى مصر» تحت الطبع .

موضوع غنائى عند الشعراء المغنينى، وهى سيرة عنترة بن شداد والسيرة الهلالية وسيرة الظاهر بيبرس. على أن الهلالية ظلت - إلى اليوم - السيرة الوحيدة التى يرددها المغنون، وهى أيضاً الموضوع القصصى الغنائى الرئيسى الذى اقترن بالشعراء المغنين، والذى يعد - فى الوقت نفسه - معياراً لتصنيفهم فنياً واجتماعياً.

وللشعراء طرق وأساليب أداء موسيقية مميزة يقدمون بها أحداث السيرة كما أن الشاعر يستخدم آلة الربابة، يعزف عليها أثناء الغناء، وقد يستعين بعازفين على هذه الآلة فى صورة «فرقة» موسيقية، ومن الشعراء من يستخدم آلة «الفيولين» يعزف عليها أثناء الغناء، ومن الشعراء من يصطحب عازفين على هذه الآلة فى صورة «فرقة» موسيقية. وبجانب ذلك هناك طائفة من الشعراء تميزوا بأداء السيرة على آلة الدف، حيث ينفرد المغنى بالتوقيع عليها أثناء الغناء، وتلك هى أقدم طرق الغناء لشعر السيرة فى جنوب البلاد.

وعلى الرغم من أن السيرة الهلالية لاقت - على مستويى الموسيقا والمضمون القصصى - رواجاً وشيوعاً لم تلقاهما أية سيرة شعبية أخرى (فى مصر) فإنها - مع ذلك - لم تبرىء مبدعيها الشعراء المغنين مما وسموا به من صفات باعدت بينهم وبين الناس فى الحياة الإجتماعية الشعبية، وعلى الرغم أيضاً من أن السيرة راحت تتشابك ومأثورات الناس وتستدعى فى العديد من المواقف التى تشهدها شئون الحياة؛ فإن مكانة المؤدين الذين أبدعوها شعراً وألحاناً راحت تحاط بسياج من التحفظات والمحاذير. فالشائع - عن شعراء السيرة (وخاصة الشعراء التقليديون) - إنهم فئة من المغنين ينتمون إلى جماعات الغجر المصرية، وأولئك يتكونون من أسر وعوائل تعتمد - فى كسب عيشها - على التنقل والترحال من مكان إلى مكان بين أقاليم مصر وبعضها البعض.

وللغجر أساليب متنوعة فى كسب عيشهم تنحصر جميعاً فى أنواع بعينها من المهن والحرف أشتهروا بها، ومنها الغناء، والرقص وكى الحمير واصطياد الثعابين وجمع الزجاج والمعادن وتصليح الأقفال والكوالين والاستجداء. كما أنهم يتاجرون فى الخردة وفى العطارة وما شابه.

والغجر وإن كانوا - خلال العقود القليلة الماضية - قد تداخلوا مع المجتمع فى كثير من النواحى، وتقبلتهم الكثير من المجتمعات التى عاشوا على أرضها عيشة مستقرة، متمثلين لقدر من ثقافتها، ويعترف بهم على المستوى الرسمى ويقرر

لأفرادهم حقوقاً متساوية؛ فإن هذه المجتمعات ظلت على نحو عام – تنكر على الغجر هذه الحقوق والميزات، ومن ثم ظل الغجر – جماعات تعيش فى المجتمع فى وضع هامشى، «وباتت العلاقة بينهم وبين الأهالى مزيجاً من العلاقات الضعيفة والعلاقات العدائية».

هذه العلاقة، ولاسيما فى جوانبها المهمة، كانت تصاغ دائماً وفق الفكرة السائدة عن الغجر والتى أثرت – ومازال – على مجالات كثيرة من مجالات تعاملهم وتداخلهم مع المجتمع «وهى الفكرة التى كانت تؤدى دائماً إلى تعميق الإحساس بالفارق والاختلاف بينهم وبين عامة الناس»، والغجر أنفسهم ساهموا فى تسييد ما شاع عنهم من أفكار لدى العامة وساهموا فى نشر المفاهيم النمطية التى تراكمت فى حقهم، وحتى إن كانت هذه المفاهيم والتصورات مختلفة عن صورتهم الحقيقية فإنهم (أى الغجر) – ولأنهم يبدون متميزين فى جوانب معينة – فقد ساعدوا على تأويل هذا التمايز.

لقد عرف عن الغجر، أنهم «يؤتون أفعالاً غريبة لا يمكن تفسيرها إلاً فى ضوء مفاهيم الانحراف التى شاعت عنهم». فالغجر معروفون بين الناس بأنهم لصوص وسحرة ملعونون، وأنهم لا يستقرون على حالة، وأنهم قوم منعزلون لا يتصلون بالناس إلاً إذا كانت لديهم حاجة أو نفع عندهم فيستجدونهم أو يتحايلون على نيلها بوسائل عديدة.

ونساء الغجر يتصفون بالجمال، ومن ثم فإنهم مصدر للإثارة. ومن منهن يمتهن الرقص وصف بالانحطاط وفساد الأخلاق(١). هذه الأفكار النمطية، السائدة عن الغجر، انعكست على سائر مجالات التعامل بينهم وبين عامة الناس فى مجتمع الثقافة الشعبية، لكننا – وحتى لا نبتعد عن سياق الموسيقيين المحترفين – نركز على المجال الذى يخص الشاعر ويبرز وضعه فى الحياة الفنية. فالشاعر لم يستطع النأى بوظيفته عما لحق بأهله وذويه من صفات. وهو – ولأنه واع بطبيعة وضعه كغجرى

(١) هذه المعلومات (الواردة عن حياة الغجر الاجتماعية) أقتطفت من صفحات متفرقة من دراستى:

* نبيل صبحى حنا: «البناء الاجتماعى والثقافى فى مجتمع الغجر» (دراسة أنثروبولوجية لتأثير البناء والثقافة والشخصية على التكامل الاجتماعى)، دار المعارف، مصر ١٩٨٣م.

* چوفانى كانوفا: «الغجر وسيرة الزير سالم» المأثورات الشعبية (دورية)، العدد ١٧ السنة الخامسة. مركز التراث الشعبى بدول الخليج العربية، الدوحة/ قطر ١٩٩٠م.

– فإنه يتخذ من عالم السيرة ومن أدائها ملاذاً، لا ليقصيه عن مواطن الاحتقار التى يتعرض لها فحسب، وإنما ليعلو به فوق عامة الناس. فمن الشعراء نفر يظهرون تعففهم تجاه مهنة الزراعة، ويصفونها بأنها مهنة عامة الناس التى لا تليق بالشعراء، فى الوقت الذى يعلون فيه من شأن حرفتهم ومن ميزة اقترانهم بالسيرة وبمجالات أدائها. ويدعى بعضهم أن السيرة بفعل قوتها الكامنة اجتذبت الكثير من الفلاحين وحملتهم على ترك الزراعة وامتلاك الأراضى وحولتهم إلى شعراء عظام انقطعوا لأداء السيرة ولأشعارها. ومن الشعراء فريق يدّعى الانتساب إلى عرب بنى هلال، ويذكر بعضهم أنهم ضربوا بالعصا – فى طفولتهم – لكى يجودوا أشعار السيرة بوصفها تاريخ العرب المعرض للخطر، وأنهم – إذا كانوا قد حفظوا السيرة وتعلموا قواعد أدائها – فإنهم قد حافظوا بذلك على تواصل السلسلة لتراث العائلة الشعرى.

وبجانب ذلك، هناك العديد من الشعراء يعمدون – فى أحاديثهم – إلى إظهار مدى علاقتهم بهذا التاريخ القبلى بدرجات مختلفة، وكيف أنهم يفخرون ويعتزون بانتسابهم إلى قبيلة بنى هلال، وهم بذلك إنما يرمون إلى إزاحة الشكوك والحيطة والرفض الدائم الذى يتخذه المجتمع حيالهم. وليس من المستغرب – فى هذا السياق – أن يخرج نفر من هؤلاء الشعراء مدعياً النسب إلى أحد صحابة رسول الله صلى الله عليه وسلم، أو إلى واحد من أنصاره رضى الله عنهم إنطلاقاً من المبدأ نفسه المتعلق بأصلهم الغجرى والذى تنطلق منه نظرتهم إلى أنفسهم ونظرة الآخرين إليهم.

٢ – المداحون:

لم تنكر الحياة الشعبية على الغجر حقيقة أن عالمهم الاجتماعى المغلق يحتشد بالعديد من المزايا التى أثرت الحياة الفنية الشعبية، فمنهم خرج شعراء السيرة وخرج «الأدباتية» والقرداتية، وخرجت الراقصات والبهلوانية والحواة وأصحاب الألعاب النارية وغيرهم.

من هذا الثراء الفنى – الذى شهدته تقاليد حياة الغجر – ظهرت فئة من المغنين تخصصت فى أداء شكل مميز من الغناء القصصى الطويل انتشر فى مصر وراج فى أقاليمها من أقصى الشمال إلى أقصى الجنوب، أولئك هم المداحون.

والمداحون ليسوا جميعاً رجالاً، فمن بينهم عدد كبير من النساء راح يبرز خلال العقود الماضية ويتصدر مجال الأداء عند هذه الفئة من المغنين، بينما راح عدد

المداحين الرجال يتناقص فى الحياة الفنية الشعبية، وبات من المعروف اليوم أن حرفة «المديح» إنما تنسب للنساء على نحو خاص.

والمداحون، أو بالأحرى المداحات، مغنيات متجولات تجبن الحوارى وينشدن على النواصى وعلى أبواب الدور طلباً للعطايا. وعلى الرغم من أن قصص المدائح - عند أولئك المؤديات - يقوم على الأداء الفردى والتوقيع على الدف فى آن؛ فإن المدّاحة غالباً ما تصطحب معها نفراً من الرجال أو النساء للضرب على الدف ولترديد أجزاء من المقاطع المغنّاة. وقد يتناوب المصاحبون (مع المداحة) الغناء، أو يتبادلون الأداء فيما بينهم.

أما عن قصص المدائح، فقد شاعت منه طائفة كبيرة، نذكر منها: قصة أيوب وقصة فاطمة بنت برّى وقصة سارة والخليل وقصة كيد النساء، وقصة سعد اليتيم، وقصة عالية بنت العقيلى جابر، وقصة الختام، وقصة مامونة، وقصة قميص النبى (صلى الله عليه وسلم) وغيرها.

وثمة علاقة بين المداحات والشعراء، لا تقوم فقط على صلة الانتساب العرقى وإنما تقوم على صلات فنية، فإذا ما استثنينا حالات التدهور التى آل إليها المأثور الغنائى الذى عرفناه عند المغنين الشعبيين التقليديين، والتى اختلطت فيها الأشكال وتداخلت مع بعضها البعض، وإذ ما استثنينا أيضاً ما تشهده الحياة الفنية المعاصرة من تحرر واضح من تقاليد التخصص القديمة - إذا ما استثنينا هذا وذاك -؛ فإن ثمة صلات فنية ربطت بين المداحين والشعراء، منها أن الأداء الموسيقى - عند بعض الشعراء يقوم على مساندة من أحد ضاربى الدف، وهذا الضارب غالباً ما يكون مداحاً (رجلاً كان أو امرأة) وتتضح هذه الصفة بجلاء عندما يسمح مجال الأداء بتفرد هذا الضارب بأداء بعض مما يحفظ من غناء، حينئذ نجده لا ينشد إلاّ فى قصص المدائح غالباً.

فى هذا الإطار الفنى - الذى يضم المغنين الجوالين - يتشرب المؤدون فنون بعضهم البعض، وعلى الرغم من أن الوقوف على إطار من التخصص الغنائى ظل مرهوناً بالإمكانات الفنية الفردية وبمدى ما يتحصل عليه هذا الفرد أو ذاك من محفوظ غنائى من ناحية، وبمدى ما يظهر من براعات ونجاحات فى الصنف الغنائى الذى راح يجريه ويؤديه أمام الناس، من ناحية ثانية؛ فإن ثمة تداخل «قديم»

بين تخصصات الغناء عند المؤدين الجوالين راح يظهر فيما ينشده المداحون والشعراء من موضوعات بعينها. فبالإضافة إلى تشابه المقدمات واللزمات الشعرية التى يستهل بها الشاعر والمداح غناءهما، هناك موضوعات غنائية مشتركة تدخل فى اختصاص كل من الشاعر والمداح وتأتى فى إنشادهم، فالكثير من الشعراء ينشدون من قصص المداحين قصة أيوب، وقصة مامونة، وقصة قميص النبى (صلى الله عليه وسلم) وغيرها. كما ينشد المداحون بعضاً من أحداث سيرة بنى هلال، وأكثر أحداث السيرة رواجاً فى غناء المداحين الأحداث التى تعرض لقصة أبا زيد الهلالى وعالية العقيلية.

وبجانب ذلك هناك وحدة فى النُظم الإيقاعية التى يقوم عليها الأداء فى السيرة وفى المدائح، لاسيما وأن هناك طائفة من مؤدى السيرة لا يستخدمون لغنائهم سوى آلة الدف، بكل ما يدور فى نطاقها من استخدامات إيقاعية مشتركة بينهم وبين المداحين من حيث الشكل وطريقة وأسلوب التوقيع، نذكر منها على سبيل المثال التوقيع بالتصفيق بالأكف مع استخدام الدف، وهو التوقيع المعروف باسم «الفرد والجوز».

ومع تعدد الخصائص الفنية التى ربطت مغنى المدائح بالشعراء وبأدائهم برزت صفات مشتركة فى «الشكل» عند كل من الفئتين، وخاصة فى الحالات التى يلجأ فيها المداحون والشعراء إلى الاعتماد على عناصر فنية بعينها، وهو الغناء الذى يتخلله بعض السرد والتعبير بالحركة الجسدية وبالإشارات والإيماءات وما شابه.

يبقى أن هذا التداخل الواضح – بين المداحين والشعراء – سواء من الناحية الموسيقية الفنية أو من ناحية الطريقة التى روجوا بها قصصهم؛ أحاطتهم بالمفاهيم نفسها التي لحقت بذويهم وأبناء عمومتهم الشعراء الجوالين، ولم يشفع لهم انقطاعهم لأداء المدائح وقصص الرسل والأنبياء من الاندراج تحت طائلة التصور النمطى الشائع الذى وسم به الغجر – بكل فئاتهم وتخصصاتهم – عند عامة الناس إلا ما ندر.

(٤)
شاعر السيرة وآلة الرِّبابة[1]:

من المبادئ الأولية التى ينطوى عليها الغناء بمصاحبة آلة موسيقية مُنَغِّمة أن يكون هناك علاقة صوتية بين صوت المغنى والصوت الصادر عن الآلة. وثمة قاعدة مهمة تنظم هذه المبادئ الأولية تتمثل فى: مراعاة نغمة الأساس Tonique والتقيد بدرجتها، فهذه النغمة - وإن كانت اختيارية[2] - فإنها (ومتى تمت تسوية الأوتار) تصبح النغمة الرساسية الثابتة التى يتعين على المغنى الالتزام بها طوال فترة الأداء. وهى النغمة الأساس التى يقاس عليها أية انتقالات من نغمة إلى نغمة أخرى، وهى أيضاً النغمة المسيطرة (المؤثرة) الجاذبة التى يستقر عليها اللحن عند إحداث النهايات أو القفلات.

ولهذا المستوى من الأداء خصائص ظاهرة يمكن اعتبارها أسباباً أولية اقتّضت وضعه وضعاً متفرداً ومستقلاً فى قائمة مستويات الأداء التى تشملها مدرسة شعراء الوجه البحرى. وأهم هذه الأسباب:

---

(١) الربابة كما عرفها الأقدمون: اسم لآلة موسيقية وترية، يستخرج نغمها بقسمة الأوتار التى تشد بها. وربما شد بها وتران متساويان فى الغلظ أو متفاضلان (أبى نصر محمد بن فرحان الفارابى/ المتوفى سنة ٣٣٩/ الموسيقى الكبير/ تحقيق غطاس عبد الملك خشبة ومحمود أحمد الحفنى/ دار الكتاب العربى للطباعة والنشر/ القاهرة سنة ١٩٦٧/ ص (٨٠). والربابة كما تعرف اليوم: آلة موسيقية شعبية تنتمى إلى فصيلة الالات الموسيقية الوترية، وتتكون من ساعد أسطوانى ينتهى بمصوت مجهز من ثمرة جوز الهند: ويشد على الربابة وتران من الشعر متساويان فى الغلظ (سبيب) يجر على الواحد منهما (وبحسب الحاجة) بقوس من الخيرزان شد طرفاه إلى بعضهما البعض بحزمة من شعيرات الخيل، ويجرى إصدار النغم من الربابة بتقسيم الوتر عن طريق العفق بأصابع كف اليد اليسرى. وهذه الربابة كانت منذ ما يزيد عن قرنين من الزمان تعرف باسم «الكمنجة العجوز» أى «الكمنجة القديم» و«الكمنجة الفرخ» أى الكمنجة الصغير (النصف) -فيوتو/ وصف مصر/ ج٩ ترجمة زهير الشايب/ نشر مكتبة مدبولى ١٩٨٦ ص١٤٩، ١٧١، أما ما كان يعرف فى السابق باسم الرباب القدح أو رباب الشاعر، فهى تلك الآلة التى يتخذ مصوتها شكل (المعين) ويشد عليها وتر واحد، ولا تستخدم إلا لدى الشعراء عند إنشادهم الروايات المغناة والمنظومة شعراً. ويوجد من هذه الآلة ما يشد عليها وتران، ولكنها فى هذه الحالة لم تكن تصاحب غناء الشعراء، وإنما كانت تصاحب فنون الغناء الأخرى، ولذا سميت بربابة المغنى فيوتو/ وصف مصر/ ج٩ مرجع سابق ص١٨٤ . وادوار وليم لين/ المصريون المحدثون ترجمة عدلى طاهر نور ط٢ -دار النشر للجامعات المصرية سنة ١٩٧٥ -ص٣١٥).

(٢) تختار هذه النغمة وفق طبقة صوت المغنى.

– إن الشعراء المغنين فى هذا المستوى من الأداء لا يستعينون بأية آلة أو أداة موسيقية لمساندة صوت الربابة التى تستخدم فردية دائماً.

– إن الربابة – فى مدرسة شعراء الوجه البحرى – قلما تستخدم فى مصاحبة أى نمط غنائى آخر يكون مستقلاً عن السيرة أو يكون خارجاً عن الإطار الفنى الذى تدور فيه السيرة ويخدم عليها أو يكون خارجاً عن المحفوظ الغنائى الذى اختص به الشاعر.

– فى هذا المستوى من الأداء يوجد تشابه ملحوظ فى السمات الفنية والاجتماعية العامة يربط بين المؤدين وبعضهم، وهناك صلات قُرْبَى وصفات شخصية مشتركة تجمع بين هؤلاء الرواة وبعضهم البعض مما يشير إلى أن هناك إطار فنى وثقافى خاص يحكم هذا المستوى من الأداء وينظم عملياته الموسيقية.

ومن البديهى – عند تجاوز هذه الأسباب الأولية الظاهرة إلى درس طرق الأداء درساً مدققاً – أن تستبين بقية الأسباب وتتعدد المبررات التى عملت على تفرد هذا المستوى من الأداء بكل ما اختص به من أساليب وتقاليد، ومما لا شك فيه أن محور هذه الأسباب وتلك المبررات هو «الربابة»، حيث يبرز لها دور فنى رئيسى مهم. فبالإضافة إلى أن صوتها يعد عنصراً من عناصر الأداء فإنها تعد – فى الوقت نفسه – ركيزة أساسية تنتظم بها وعليها العناصر الفنية الأخرى التى يتشكل منها الأداء[١]. ويأتى انتظام هذه العناصر دائماً على النحو الذى يبرز – فى هذا المستوى – وحدة الشكل واستقلاليته، ويبرز أيضاً خصوصية الأسلوب الذى تنطوى عليه العمليات الفنية الداخلية التى يتشكل بها الجرس الصوتى بنغماته وإيقاعاته.

والربابة (التى يستخدمها الرواة المعاصرون) – ماتزال – الآلة الموسيقية «الشعبية» الوحيدة لدى رواة السيرة فى الوجه البحرى، توارثوها عن السلف، ومايزال استخدامها حتى الآن يمثل عاملاً أساسياً فى تشكيل هذا المستوى من الأداء وتحديد معالمه على النحو الذى يمكن وصفه بأنه: الشكل التقليدى (النموذج) لطريقة أداء السيرة على الربابة، وليس من قبيل المصادفة – عند دراسة عناصر وأساليب هذا المستوى من الأداء – أن تتوافر الشواهد التى تبرهن على انتماء بعض هذه العناصر

(١) لا يمكن للمرء أن يميز هذا الأداء من الناحية المبدئية إلا بواسطة صوت آلة الربابة الذي يدخل عنصراً واضحاً في تكوين المحصلة الصوتية لعملية الأداء (الجرس الصوتي).

والأساليب إلى أصول قديمة عرفها هذا الفن الغنائى فى مراحل تاريخية سابقة، فهناك ثمة تشابه يمكن ملاحظته بوضوح بين الكيفية التى يتشكل بها الأداء فى هذا المستوى، والكيفية التى كان يتشكل بها نمط آخر مماثل قديم لأداء السيرة كان ذائع الصيت فى مدينة القاهرة فى أواخر القرن الثامن عشر(١).

على أن الآلة الموسيقية التى كان يحملها شعراء القرن الثامن عشر كانت ذات وتر واحد وذات مصوت من الخشب المكسو برق من الجلد (ربابة الشاعر/ أو القدح) أما الآلة الموسيقية التي تخص الشعراء المعاصرين (الذين يمثلون هذا المستوى من الأداء) فهى تلك التى يشد عليها وتران، وذات مصوت مجهز من ثمرة جوز الهند، (وهى التى كانت تعرف باسم «الكمنجة»).

ومع أن آلة الربابة القدح لم ترج فى مدرسة الوجه البحرى فى مصاحبة غناء السيرة(٢) وشاعت بدلاً منها الربابة الجديدة «الكمنجة»، فإن الكثير من تقاليد الأداء المعاصرة التى اعتمدت عليها هذه المصاحبة الآلية المفردة لم تختلف كثيراً عما كان متبعاً فى التقاليد النظيرة التى عرفها الشعراء الذين كانوا يستخدمون الربابة القدح(٣)، خاصة وأن أساليب العزف وكذلك النظم الفنية التى يتعين مراعاتها عند الأداء على هاتين الآلتين لم تظهر جميعها أى اختلاف فنى جوهرى من شأنه أن يؤثر فى محصلة الأداء أو فيما يمكن تسميته بالقواعد

---

(١) الإشارة هنا إلي الكتابات المتخصصة التي تصدت لشعراء السيرة منذ أواخر القرن الثامن عشر بوصف فنهم وشرح أساليبهم التي كانوا يلجأون إليها أثناء العزف والغناء، من هذه الكتابات ما ورد في مؤلفات علماء الحملة الفرنسية علي مصر (فيوتو/ وصف مصر/ ج٨/ ط١/ ترجمة زهير الشايب/ نشر مكتبة الخانجي سنة ١٩٨٦ ص ١٤٧، ١٧١ والجزء ٩/ ترجمة زهير الشايب/ مرجع سابق/ ص ١٨٠، ١٩٠ وكذلك إدوار وليم لين/ المصريون المحدثون/ ط٢/ ص ٣٣٧ وما بعدها.

(٢) ليس هناك أدلة علي أن شعراء السيرة في الوجه البحري كانوا يستخدمون الربابة القدح).

(٣) يذكر عبد الحميد يونس في تحول الشاعر من الربابة القدح إلي الربابة الكمنجة: أن هذه المغايرة لا تدل علي خطأ هنا أو خطأ هناك وإنما تدل علي أن شيئاً من التجديد قد دخل في صناعة المنشد جعله يتحول من القدح إلي الكمنجة القديمة، وظل هذا الاصطلاح في الحالتين واحد هو الربابة لدلالتها علي أمثال هذه السيرة الشعبية، ولعلها أقوي دلالة علي سيرة بني هلال لأن أبا زيد يرسم كثيراً في صورة المنشد، ولم يشمل هذا التجديد موضوع السيرة ولا أسلوب الإنشاد، كما أنه لم ينل من التقاليد التي أمكن لها التكرار في الاستهلال والختام شعراً وموسيقا وفيما طرأ علي النثر من عبارات يتضح فيها توجيه الخطاب إلي مستمعيه. (الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي/ ص ١٥٥).

الأساسية التى يقوم عليها استخدام هذه الآلة بتنوعاتها فى مصاحبة هذا النمط الغنائى. على أنه ليس هناك من أسباب يمكن أن تكون وراء هذا التشابه الذى يربط بين طرق الأداء القديمة والمعاصرة (من حيث الشكل وآلية الأداء وتقاليده) سوى تلك الأسباب التى يمكن استخلاصها بالرجوع إلى ما يمكن اعتباره: المبدأ الفنى الذى قام ويقوم عليه أداء السيرة بمصاحبة تلك الآلة الموسيقية (الربابة)، خاصة وأن الأمثلة الحية المتبقية (والتى ماتزال تمثل هذا المستوى من الأداء) تنحو بصورة عامة تجاه قواعد موسيقية قديمة، وهو الأمر الذى استوجب تتبع هذا المبدأ الفنى ومناقشة الأسباب التى انبثق عنها:

أولاً:

١ - الربابة وشعراء السيرة:

ليس هناك أدلة قاطعة أو معلومات وافية تيسر للباحث تكوين رأى قاطع حول الأسباب (التاريخية والفنية) التى ربطت بين الآلة المسماة: «ربابة» وهذا النمط من الغناء. ولكن إذا أمكن للجهود العلمية المعاصرة وللممارسات الفنية المتبقية أن تخبر بشىء فى هذا الصدد، فإن ثمة معلومات وشواهد لها منطقها المقبول يمكن أن تساعد على توضيح بعض الأسباب التى أحاطت بهذه العلاقة. وإذا جاز لنا الأخذ بما توفر لدينا من معلومات وشواهد أمكن التسلسل فى تتبع تلك العلاقة وأسبابها المحتملة على النحو التالى:

- لم تعرف مصر القديمة آلة الربابة، وليس هناك من أدلة تشير إلى أن المصريين القدماء كانوا يوقعون بالقوس على أية آلة موسيقية وترية[١]. وفى مقابل ذلك تتوافر الأدلة التى تحفظ للعرب دورهم المؤكد فى دخول هذه الآلة إلى مصر.

والربابة - (بوصفها آلة موسيقية وترية ذات قوس) - ليست اختراعاً عربياً صميماً فقد عرفت الهند - منذ أكثر من خمسة آلاف عام (ق.م) آلة وترية ذات

(١) لم يعرف المصريون القدماء من الآلات الموسيقية الوترية سوي الكنارة (السمسمية) والطنبور في الأسرة الثامنة عشرة والصنج (الهارب) في الأسرة العشرين، والعود ذو الرقبة الطويلة في الأسرة الحديثة وكلها آلات تنبر أوتارها إما بأصابع اليد أو بواسطة ريشة من الخشب. (محمود أحمد الحفني/ علم الآلات الموسيقية/ الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٧/ ص: ٧٣، ١٩٨، ٢٠١، ٢٢٤، ٢٢٨).

قوس كانت تعرف باسم: (راڤانا سترون)، لكنها لم تبق كثيراً فانزوت من الحياة الموسيقية الهندية[1].

على أن الدور الذى لعبه العرب فى هذا الخصوص (والذى بدأ منذ القرون الأولى من الميلاد) كان منصباً، فى المقام الأول، على إحياء الآلات الموسيقية القديمة منها الآلات الوترية ذات القوس[2]، وبفضلهم فى هذا المجال انتشرت آلة الربابة، بل وتنوعت أشكالها عبر السنين فعرف منها فى مصر والمشرق العربى «ربابة الشاعر» وصندوقها على شكل مربع مقوس جانبيه إلى الداخل شيئاً ما. وربابة أخرى تسمى «كمنجة» صندوقها نصف جوزة هند، ثم ربابة شمال أفريقيا المستعملة فى بلاد المغرب، ثم الربابة التركى، وقد انتشر استعمالها فى بلاد البلقان، وصندوقها المصوت يكون مع ملاويه (المفاتيح) شكل أرنب ولذلك سميت هذه الآلة باسم «الأرنب أو الأرنبة»[3].

على أن تنوع الآلة (من حيث الشكل أو من حيث عدد الأوتار) كما جاء فى الوصف السابق لا يعنى فى حقيقة الأمر أنها آلة واحدة هى: «الربابة فى أشكال متباينة»، فإذا كان الاستخدام المعاصر للفظ «ربابة» جمع بين هذه الأشكال المتباينة لمجرد أنها تندرج جميعاً تحت مبدأ فنى واحد (هو الذى يصيغ طرق الاستخدام)، فإن تنوع آلات القوس (من حيث الشكل) لا يأتى دون أسباب مهمة. وأياً كانت هذه الأسباب فإنها سوف تؤكد أن الاختلاف فى الشكل يعنى اختلافاً من حيث الإمكانات ومن حيث الاختصاص. وسوف تؤكد أيضاً أن التغيير الذى يلحق بشكل آلة معينة لا يأتى من قبيل المصادفة ولا من قبيل التغيير لذاته، وإنما هى عملية مرهونة بمقتضيات ذات خصوصية فنية وثقافية وتخضع فى الوقت

---

(١)، (٢) المرجع السابق ص ٦٥.

(٣) انتشرت آلة الربابة في جميع أنحاء العالم الإسلامي شرقاً وغرباً وانتقلت مع العرب إلي الأندلس وصقلية، وعرفتها أوربا منذ القرن الحادي عشر. ومنذ ذلك الحين فقط بدأت فكرة صنع الآلات الوترية ذات القوس تظهر في أوربا، وخاصة في البلاد المتاخمة للأندلس وصقلية. فصنع الفرنسيون آلة تماثل الربابة العربية وأسموها Rubebe, Rubella، كما صنع الإيطاليون الآلة نفسها وأسموها Rubeca, Rebec. وظاهر من كل هذه الأسماء اشتقاقها من كلمة ربابة العربية (محمود أحمد حفني/ علم الآلات الموسيقية/ مرجع سابق/ ص ٦٥، ٦٦.

نفسه للإمكانات المادية التى تنتمى إليها هذه الآلة أو تلك، وهى عملية لابد أن تخضع أيضاً للاختبار والتجريب وتقليب النظر المستمر إلى أن تستقر على الصورة التى يتحقق معها الغرض المنشود.

وعلى ذلك فإن الربابة الكمنجة ليست هي الربابة القدح وإنما هى آلة مستقلة (من حيث الشكل والإمكانات الصوتية) وإذا كان يطلق عليها الآن اسم «ربابة» فإنها لم تكن - منذ قرن مضى، تعرف بهذا الاسم، ولم تستخدم للقيام بالدور نفسه، الذى كانت تستخدم فيه الربابة القدح ذات المصوت الخشبي. فقد كان استخدام الكمنجة محصوراً فى نطاق فرق الآلاتية، الذين كان فنهم يدور فى دائرة قواعد وتقاليد الموسيقا الشرق عربية، فضلاً عن مصاحبة هؤلاء الآلاتية للعوالم والراقصات[1]. ويبدو أن دخول الربابة الكمنجة إلى مجال فنون أداء السيرة واكتسابها اسمها الحالى (ربابة) كان يقابله انحسار تدريجى للربابة القدح قبل أن تختفى الأخيرة تماماً من حياة الشعراء المصريين[2].

أما الربابة القدح فقد ظل استخدامها - فى مصر - قاصراً على مصاحبة الشعراء ولم تر قط تستخدم فى مصاحبة أى نوع من الآلات الموسيقية الأخرى التى اعتاد الآلاتية على استخدامها[3].

أما الإطار الفنى الثقافى الذى انبثقت عنه الربابة القدح (بشكلها وإمكاناتها الصوتية) فهناك أدلة تشير إلى انتماء هذا الشكل من الآلات إلى «البدو» وتستند هذه الأدلة إلى الشواهد الحية المعاصرة، فالربابة القدح مازال حتى اليوم تستخدم لدى بعض بدو الصحراء رغم اختفاؤها من المدن والعواصم الكبرى، كما أن كثيراً من النماذج العينية «الحية» التى مازال تستخدم قام بتصنيعها أفراد بدويون، أو أفراد

---

(1) فيوتو/ وصف مصر/ ج٩/ مرجع سابق/ ص ١٨٢ - وإدوار وليم لين/ المصريون المحدثون/ مرجع سابق/ ص٣١٥ وما بعدها.

(2) ليس هناك من خطأ إذا نظر إلي هذا الإحلال علي أنه تحول منطقي، خاصة وأن الربابة الكمنجة تتوافر فيها إمكانات صوتية أكبر، كما أنها من الناحية التكوينية تحقق إمكانات أكثر في الأداء، ولذلك من الطبيعي أن يتغاضي الشعراء مع مزور الوقت عن استخدام القدح مقابل هذه الإمكانات الجديدة. وهو المبدأ نفسه الذي حمل بعض شعراء الوجه البحري علي التغاضي عن استخدام الربابة الكمنجة واللجوء إلي آلة الفيولين.

(3) فيوتو/ وصف مصر/ ج٩/ مرجع سابق/ ص ١٨٢.

ينتمون إلى الثقافة البدوية[١]. وعلى الرغم من أنهم راعوا فى تصنيعها نواحى التعديل والتهذيب، فإن الآلة مازالت تحاكى - بشكل أجزائها وبساطة تركيبها - الربابة القدح التقليدية التى كانت - حتى وقت قريب - تجهز من عيدان وقوائم الشجيرات، ويكسى مصوتها برق من جلد الماعز.

ومن الملاحظات التى يجدر التنويه إليها بخصوص هذا النسب، أن هناك العديد من المعلومات تؤكد أن العرب عرفوا هذه الآلة (القدح) منذ زمن بعيد، لكن هذه المعلومات لم توضح فى أى إطار فنى كانت تستخدم ومن الذى كان يستخدمها وأين، وبالإضافة إلى ذلك لم يرد فى تاريخ الموسيقا العربية ما يفيد أن الربابة كانت آلة معتمدة فى بلاط السلاطين أو فى قصور الأمراء فى أى عصر من عصور الخلافة الإسلامية على غرار بقية الآلات الموسيقية الأخرى المعتمدة كالعود والقانون والناى والدف. وهذا يعنى أن الربابة القدح لم تكن منتمية - من الناحية الفنية - إلى تقاليد الثقافة الموسيقية الرسمية، وهو الأمر الذى يرجح صحة الأدلة التى تنسب هذه الآلة إلى البدو[٢].

أما الكيفية التى دخلت بها الربابة القدح إلى مصر، ومن ثم إلى مجال فنون أداء السيرة، فإن الجدل حول هذا الأمر مايزال قائماً حتى الآن. ففى الوقت الذى يمكن فيه تقبل فكرة أن الربابة القدح دخلت مصر مع العرب (إبان الفتح الإسلامى)

---

(١) يحتفظ مركز دراسات الفنون الشعبية بنسخة من الربابة القدح اقتناها باحثوه من بدو جنوب سيناء خلال بعثة عمل ميداني إلي هذه المنطقة في أواخر الستينيات. وبالإضافة إلي ذلك فقد شهد مهرجان الربابة (الذي أقامته الهيئة العامة لقصور الثقافة عام ١٩٩٣ بمدينة أسيوط) عازفين علي الربابة القدح أحدهما من الأردن والآخر من دولة الإمارات وكان كل من العازفين يعزف وينشد الأشعار. ولوحظ أن كلتا الآلتين تتسمان بجودة الخامة. ودون ذلك فإن الآلتين متطابقتان من حيث الشكل والإمكانات الصوتية مع آلة الربابة القدح المحفوظة بمتحف مركز دراسات الفنون الشعبية بالقاهرة ومتطابقتان أيضاً مع المثال الذي ورد (لهذه الآلة) في كتابات المستشرقين في أواخر القرن الثامن عشر.

(٢) إن ربابة الشاعر هي نفسها الربابة البدوية العربية - محدودة الاستعمال - ولم يرد لها بعد مشاهد في الآثار الإسلامية لأنها لم تكن آلة البلاط والقصر، بل كانت آلة الصحراء كما هي عليه الآن في الوقت الحاضر. والواقع أن شكلها المستطيل ذو الجانبين المقوسين يعود إلي عصور ما قبل الإسلام. ولم يكن العزف عليها يتم بواسطة القوس وإنما كان بواسطة مضرب صغير أو بالأصابع (صبحي أنور رشيد/ الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية/ نشر دار الحرية للطباعة/ بغداد/ الجمهورية العراقية/ وزارة الإعلام ١٩٧٥/ ص٧١).

ضمن ما حملوه معهم من عادات وتقاليد وأدوات[١]، فإن ثمة أفكار أخرى ترمى إلى أن الربابة القدح دخلت مصر عن طريق «الغجر» الذين هاجروا من الجزيرة العربية مع بنى هلال فى وقت التغريبة، ومن أجدادهم أبو زيد الهلالى نفسه الذى كان أول شاعر ربابة[٢]، وأن الربابة آلة موسيقية غجرية، وأن هؤلاء القوم احترفوا إنشاد السير العربية بعد أن اعتبروا أنفسهم الحاملين الحقيقيين لهذا التراث القصصى والمحافظين عليه بعد أن أخذوا مادته التاريخية القديمة المتناقلة أيام العرب وحولوها إلى روايات تاريخية فروسية مكونة من أجزاء شعرية وأجزاء نثرية لها شعبية كبيرة عند العامة[٣].

وعلى الرغم من أن هذه الفكرة تفتقد – من الناحية التاريخية – الأدلة القاطعة التى تثبت حقيقة العلاقة بين بنى هلال والسيرة، وبينهم وآلة الربابة، وبين آلة الربابة وفنون إداء السيرة، فإن ثمة جانب فى هذه الفكرة لا ينبغى تجاوزه أو المرور عليه دون محاككته بالواقع المعاصر لرواة السيرة. ولا يقصد بذلك أن الباحث يميل – فى هذا المقام – إلى معالجة الموضوع من تلك الزاوية العرقية[٤]، أو أنه ينوى التسليم بهذا السياق التاريخى المبهم، وإنما يقصد بذلك التنبه إلى الإطار الفنى والثقافى الذى يحيط بعالم السيرة وبرواتها المعاصرين الذين يبدعونها شعراً وموسيقا. أما فيما يتعلق بالواقع المعاصر لرواة السيرة فإن الشواهد الميدانية الحيَّة تؤكد أن رواة

---

(١) تتسق هذه الفكرة مع ظاهرة الانتشار: أي انتقال العناصر الثقافية من مجتمع إلي مجتمع آخر وتأقلمها مع واقع ثقافي مغاير/ ورد تفسير لهذا المصطلح عند: ايكه هولتكرانس: قاموس مصطلحات الاثنولوچيا والفولكلور ترجمة محمد الجوهري وحسن الشامي/ ط٢ نشر دار المعارف بمصر سنة ١٩٧٣ من ص ٤٣ وما بعدها).

(٢) قام أبو زيد الهلالي ورفقاؤه الثلاثة (أثناء التغريبة) بالتنكر في زي شعراء يعزفون علي الربابة. والمرجح أن هذه الصورة أدخلها الرواة علي متن السيرة ضمن ما أدخلوه من تعديلات وإبداعات (عبد الحميد يونس/ الهلالية في الأدب والتاريخ/ مرجع سابق ص ١٥٢).

(٣) جوفاني كانوفا/ الغجر وسيرة الزير سالم/ دراسة منشورة بمجلة المأثورات الشعبية/ العدد ١٧ السنة الخامسة/ نشر مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربية/ الدوحة – قطر/ سنة ١٩٩٠ ص١٧).

(٤) لا توجد أدلة تاريخية موثقة حول الرابطة التي جمعت بين السيرة والغجر تكفي لمعالجة الموضوع من هذه الزاوية العرقية.

السيرة المعاصرين ينتمون جميعاً إلى فئة الغجر[١] وأن من النادر أن يوجد من بين هؤلاء الرواة المحترفين من لا ينتمى إلى هذه الفئة[٢].

على أن كل ما تقدم من أقوال وتفسيرات لم يوضح بعد بصورة وافية كيف ارتبطت آلة الربابة بالأداء الموسيقى المصاحب لرواية السيرة. ولم يوضح من كان له التأثير الأكبر فى بلورة أداء السيرة موسيقياً: الربابة التى يخلق وجودها مجالاً مؤكداً للأداء الموسيقى أم طبيعة ذلك الشعر الروائى (الذى يحكى سيرة بنى هلال) والذى يقتضى - شأنه شأن الأشعار التى تحكى تراث الشعوب والقبائل - التوسل بالأداء

---

(١) تظهر بعض الدراسات أن احتراف أداء السيرة - في مصر - ارتبط بجماعات الغجر. من هذه الدراسات:

- عبد الرحمن الأبنودي/ سيرة بني هلال بين الشاعر والراوي/ أعمال الندوة العالمية الأولي حول سيرة بني هلال/ ص ٤٢.

- عبد الرحمن الأبنودي/ السيرة الهلالية/ الكتاب الأول/ خضرة الشريفة، وما جري لها من أهوال في قبائل بني هلال/ ص١٨.

- جوفاني كانوفا/ الغجر وسيرة الزير سالم/ مرجع سابق/ ص١٧. و:

Susan Slyomovics/ The Merchant of art.. pp. 14, 23, 264. -

- Heroic Poets, Poetic heroes: The Ethnography of Performance D. F. Reynolds. pp. 49, 50.

وبجانب ذلك يمكن إضافة ملاحظات أخري حول هذه الصلة التي تربط بين السيرة والغجر وذلك من خلال ما يمكن استخلاصه من الأعمال الميدانية، وخاصة الأعمال التي شارك فيها الباحث. فعند التعرف علي الأشكال الموسيقية التي كان الغجر يضطلعون بتقديمها، كانت أجزاء من السيرة تأتي دائماً علي رأس قائمة المحفوظ الغنائي الذي يؤديه الغجر، حيث كان يوجد من بين أفراد كل جماعة من جماعات الغجر نفر يتوفرون علي بعض من هذا المحفوظ/ تسجيلات عبد الحميد حوّاس وعبد الملك الخميسي مع غجر الفيوم عام ١٩٧٤ - تسجيل رقم (٥٤١) أرشيف المركز. وتسجيلات عبد الحميد حوّاس ومحمد عمران وعبد الملك الخميسي مع غجر الفيوم عام ١٩٧٥ تسجيل رقم (٧٥٠) أرشيف المركز وتسجيلات عبد الحميد حوّاس ومحمد عمران وعبد العزيز شقوير مع غجر رشيد (م البحيرة) ١٩٧٩، تسجيل رقم (٩٧٢) أرشيف المركز. وتسجيلات الباحث.مع غجر أسيوط عام ١٩٩٤ - (مجموعة تسجيلات - خاصة).

(٢) يذكر الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي: إن الغالبية العظمي من شعراء السيرة المحترفين لروايتها من الغجر. وحينما يوجد راوى لا ينتمي من الناحية العرقية إلي هذه الفئة فإنه «يتغجر» أي ينحو بسلوكه الفني وربما أيضاً بسلوكه الشخصي إلي الخصائص الفنية والشخصية التي يتميز بها الغجر (لقاء بين الباحث والدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي/ القاهرة ١٩٩٤).

الموسيقى[١] كمبدأ أساسى لنشر هذا التراث وإظهار أهميته لدى الأفراد؟

لا شك أن الكيفية التى ارتبطت بها آلة الربابة بطرق أداء السيرة تعد – رغم صعوبة التحقق منها تاريخياً – من الأمور بالغة الأهمية بسبب ما يمكن أن تقدمه من تفسيرات فنية وثقافية لعالم السيرة المعاصر. أما وأن هذه «الكيفية» ماتزال تفتقد الأدلة القاطعة، فإن ثمة معالجة لتلك الرابطة يمكن أن توجد سياقاً مقبولاً لواحد من الأسباب المؤكدة التى تقف وراء اختيار آلة الربابة لمصاحبة هذا النوع من الغناء، ويقصد بذلك توجيه النظر إلى الأسس الفنية التى تنظم عملية المصاحبة الآلية، أى التركيز على الآلة نفسها من حيث إمكاناتها الصوتية ومن حيث وظائفها التكوينية.

والمعروف أن هناك مبدأ فنياً عاماً وراء استخدام الآلات الموسيقية المصاحبة للصوت البشرى يتمثل فى «مساندة الصوت وإطالته» وعلى هذا المبدأ تتدرج كل العمليات الموسيقية المستخدمة فى المصاحبة الآلية وفق الإمكانات الصوتية لكل آلة ووفق طبيعة التقاليد الفنية التى تنتمى إليها[٢] ولأن الربابة آلة موسيقية تمتعت بأهلية

(١) عرفت كل شعوب العالم تقريباً وسيلة أكيدة لا تخيب ينشرون عن طريقها تراثهم دون أي عوائق تتهدده وبشكل يجعل هذا التراث غير قابل للتحور...، فالقدماء لم يكونوا يستخدمون سوي الشعر لتأكيد المعارف ولتثبيتها...، ولقد جاء وقت كان الناس فيه يدْخلون أو يلْحقون كل تأريخ وكل علم فلسفي، بل وكل مثل بسيط، وباختصار كل ما يحتاج لأن يبين بفعل نغمة صوتية أكثر وقاراً بالشعر والموسيقا...، ويذكر أن بعض الشعوب التي كانت تجهل فن الكتابة كلية كانت تثبت معارفها عن طريق أغنيات يرددونها بأصواتهم...، وكانت هناك شعوب أخري تعتمد في رواية تاريخها علي أغنيات شعراء الملاحم عندهم...، ويذكر أيضاً أن المعارف لم تكن تدون لدي بعض الشعوب إلا في شكل أبيات من الشعر ليسهل غناؤها وليصعب محوها من الذاكرة بعد ذلك. (فيوتو/ وصف مصر/ ج٧ ترجمة زهير الشايب/ ط١، ص ٤٦، ٤٨).

ولا يختلف هذا الحال – من ناحية المبدأ – عما عمد إليه عرب بني هلال حينما لجأوا إلي الشعر لصياغة تاريخ قبيلتهم والحفاظ علي تراثها...، ومع أن هذا التراث كان يخضع لأهواء أفراد القبيلة في انتخاب حوادث وإسقاط حوادث غيرها، وتجسيم وقائع وتهوين أخري، كما لم يكن هناك اهتمام بترتيب هذا التراث في سياق زمني متتابع، فإنه مع ذلك كان تراثاً شعرياً يحتفل به من حيث اتصاله بحياة أولئك الأفراد ومن حيث أهميته في وجوده ومن حيث إبراز فضائلهم التي ترفعهم في المحيط القبلي العام. (عبد الحميد يونس/ الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي/ مرجع سابق/ ص١٥٩ وما بعدها.

(٢) تناول: ج. هـ. كوابينا نكينا، هذا المبدأ بالتفصيل في موضوع التفاعل من خلال الموسيقي/ ديناميكيات العمل الموسيقي في المجتمعات الأفريقية/ مقال/ المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية/ العدد ٥٢ السنة الرابعة عشرة/ نشر مركز مطبوعات اليونسكو، أكتوبر/ ديسمبر ١٩٨٣/ ص ٥٣ وما بعدها.

مكنتـها من مـصاحـبـة الـغناء، فإن إمكانـاتـها الـصـوتيـة وتـقالـيد الاسـتـخـدام أبرزا فـيـها صفات وخصائص فنية مميزة لا تختلف اختلافاً بيناً فى الربابة المعاصرة (الكمنجة) ذات الوترين عنهـا فى ربـابة الشـاعـر الـقـديمـة (الـقـدح) ذات الوتر الواحـد، وهو أمـر ينبغى الوقوف عنده بعض الشـىء خاصة وأن الصفات والخصائص الفنية التى سوف تدرج تباعاً لا تقوم ولا تتسق إلاَّ على فهم هذا الأمر وتوضيحه. فالمعروف أن إضافة وتر إلى الآلة يمثل حلقة مهمة من حلقات تطور هذه الآلة، وهو فى الوقت نفسه يعد إضافة إلى إمكاناتها الصوتية وإضافة إلى وظيفتها الفنية(١). وعلـى الـرغـم من ذلك فإن الاستفادة «المحدودة» التى درج عليها عازفوا الربابة (الشعراء المعاصرون) فيما يتعلق «بالوتر الثانى»، باعدت بين الربابة وبين مـا كـان يرجي من وراء إضافـة هذا الوتر. إذ تحول نتيجة استخدامه استخداماً محدوداً – إلى «وتر رداد» يستعار منه نغمة واحدة فقط لاستكمال سلسلة النغمات التى تعلوه، ويتم استعارة هذه النغمة على النحو الذى تستعار به نغمة «الحسّاس» رغم أن تسوية هذا الوتر الرداد ليست هى نفسها تسوية نغمة الحساس. ولذلك فإن معالجة الربابة ذات الوترين (الكمنجة) من حيث الإمكانات الصوتية ومن حيث وظائفها التكوينية، وتقاليد الاستخدام لا تختلف عن المعالجة نفسها التى تعالج بها الربابة القديمة ذات الوتر الواحد (القدح) كما سيتبين فيما يلى:

١ – يعمل استخدام الربابة – فى مصاحبة الغناء – على إبراز النغمة الأساس Tonique التى تظل مسيطرة طوال فترة الأداء فتحدد بذلك الإطار النغمى للمغنى.

والنغمة «الأساس» هى النغمة التى يعتبرها المغنى «أساساً» لتحديد التكوين «المقامى» وأساساً لتحديد القفلات، ولا يشترط أن تكون هذه النغمة أغلظ درجة تصدرها الربابة.

أما الإطار النغمى فيقصد به: حدود وعدد النغمات التى يصدرها المغنى بصوته ويتحدد نوع هذا الإطار النغمى وفق طبيعة الفواصل الواقعة بين النغمات وبعضها

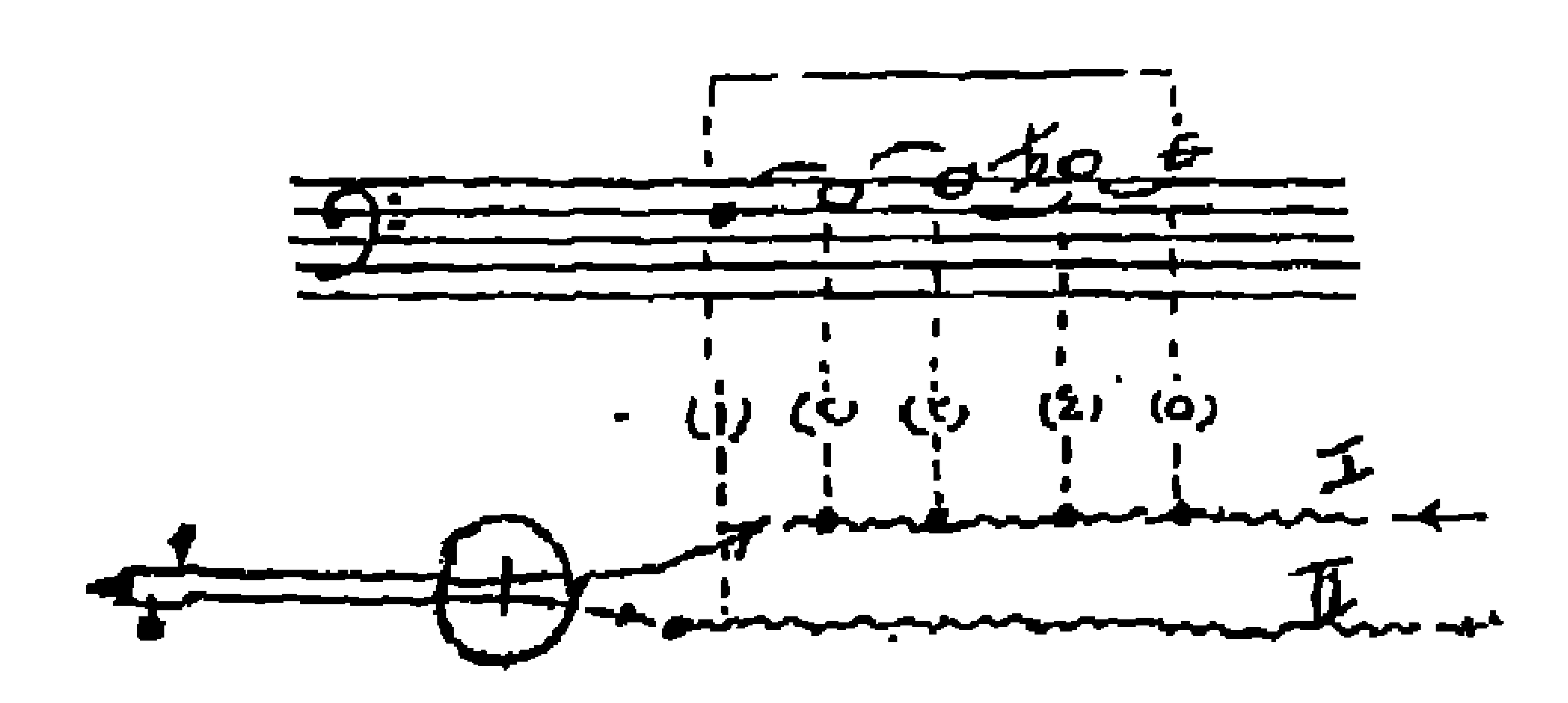
---

(١) المعروف أن تطوير الآلات الموسيقية سواء في تغيير شكلها أو تعديل أجزائها أو إضافة وتر أو فتح ثقب... إلخ صاحبه تعديل في النظم الموسيقية وتعديل في المفاهيم الفنية أيضاً، وهي عملية استغرقت قروناً عديدة من عمر الشعوب/ وقد عالج الدكتور محمود أحمد الحفني هذه الناحية بالتفصيل في كتابه: علم الآلات الموسيقية/ ص٢٣.

البعض، وهناك قواعد (سيجرى بيانها بالتفصيل فى حينها) تحدد المساحة الصوتيِة وعدد النغمات التى يتعين على «الشاعر» ألا يتجاوزها، وهى تتفق وطبيعة الحال مع عدد ومساحة النغمات التى تصدر بصورة واضحة وسليمة من آلة الربابة سواء كانت بوتر واحد أو بوترين.

تدوين رقم (١)

المساحة الصوتية للربابة وللغناء



I – وتر القوال/ يستخدم بالعفق

II – وتر الرداد/ يستخدم مطلقاً وتستخدم نغمته للمجاوبة أو توظف كما توظف نغمة الحساس

٢ – تعمل الإمكانات الصوتية للربابة – وفقاً لطبيعة تكوينها – على تيسير استخدامها استخداماً ذا خاصية نِوعية. ويتمثل هذا الاستخدام فى سهولة إيجاد علاقات «تفاعلية» متآلفة بين صوت الآلة وصوت المغنى، وذلك من خلال إيجاد مسافات زمنية ثابتة يستطيع أن يجد فيها المغنى نقطة دخول الغناء بالنسبة لنقطة دخول صوت الآلة، مستفيداً فى ذلك من طبيعة صوت الربابة الذى يقترب فى طبقته وفى لونه من طبقة ولون الصوت البشرى الرجالى إلى حد كبير. كما يستفاد من هذه الخاصية فى الحصول على دور الاستجابة أو دور الردّ.

تدوين رقم (٢)

مثال ذلك:



x نقاط دخول

٣ – يستطيع المغنى أن يوجد صلة بين صوت الربابة وبين صوته، وبين صوت الربابة وبين المستمعين حينما يستخدمها أحياناً كبديل لصوته، لأنه – فى بعض أجزاء الأداء – قد يكرر بالربابة لحن المقطع الشعرى الذى انتهى لتوه من أدائه، بمعنى أن الربابة يمكنها أن تغنى ألحان الشعر وليس ترديد اللزمات فحسب.

مثال ذلك:

تدوين رقم (٣)

«اسمع ما قال حسن الهلالى أبو علَى»



(أ) غناء/ (ب) ربابة

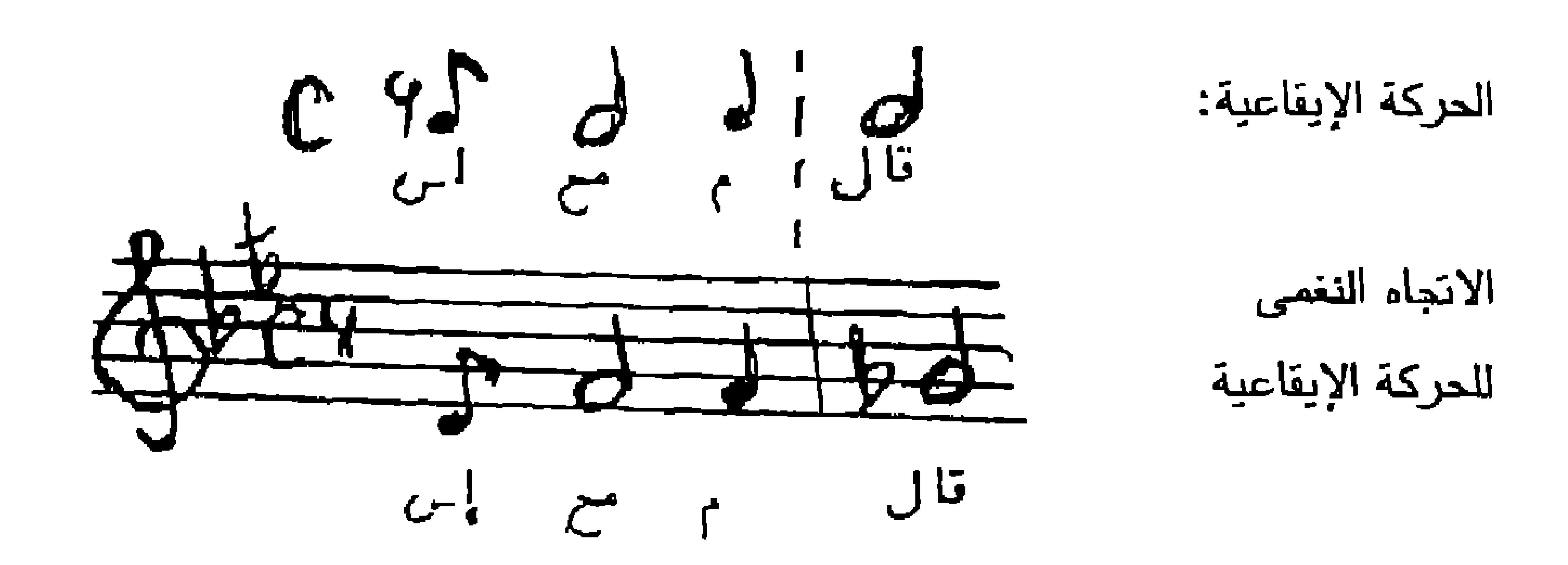
ويلاحظ أن الاختلاف لا يتعدى مجرد تقسيم زمن النغمة دون تغييرها.

(—) = مواضع التقسيم

٤ – تستخدم الربابة فى تحديد الحركة اللحنية الإيقاعية وفى تحديد الاتجاه النغمى للحركة اللحنية التى تمد نظيراتها فى الشعر الذى يصوره اللحن. مثال ذلك:

تدوين رقم (٤)

«اسمع ما قاله حسن الهلالى...»



(مد المقاطع جاء وفق مثال غنائى واقعى)

٥ – تستخدم الربابة فى تغيير مستوى القدرة الصوتية (شدة الصوت وضعفه) التى يستخدمها الشاعر أحياناً لإضفاء شعور خاص على مقطع معين من الشعر.

٦ – تستخدم الربابة لأداء أصوات متتالية دائمة التدفق، وذلك عن طريق أداء أصوات ذات شكل ثابت يكررها المغنى فى بعض أجزاء الأداء، خاصة وأن الربابة تجمع – من هذه الناحية – بين خاصيتين، الأولى: إمكان الحصول على الصوت فى أقصر مدى زمنى له عن طريق نبر الوتر بأصبع اليد «pizzicato» ( ) أو عن طريق حكه حكاً سريعاً بأحد طرفى القوس ( ). أما الخاصية الثانية: فهى إطالة زمن الصوت عن طريق جر القوس جراً بطيئاً على الوتر حسب المدى الزمنى الذى يريده المغنى.

٧ – تستخدم الربابة لتوليد أشكال لحينة منظمة للخط الإيقاعى ومؤكدة سرعته مثال ذلك حين يستخدم القوس بطرقة «البيزكاتو» (pizzicato) لتقسيم زمن النغمة إلى وحدات زمنية صغيرة تتساوى – فى زمن أدائها – مع زمن النغمة الأصلية هكذا(١):

---

(١) للشعراء وسائل مختلفة لتقسيم زمن النغمة إلي وحدات زمنية صغيرة من هذه الوسائل نقر الوتر بظهر القوس. وهذه الوسيلة الأخيرة كان يعرفها أيضاً شعراء القرن الثامن عشر. (انظر: فيوتو/ وصف مصر/ ج٩/ مرجع سابق/ ص١٨١).

مثال

وبالإضافة إلى ما سبق هناك خصائص تكوينية انفردت بها الربابة دون سائر الآلات الموسيقية الوترية الأخرى التى تصاحب الصوت البشرى، وهذه الخصائص هى:

١ - إن الربابة مكونة من أجزاء بسيطة يسهل للعازف الحصول عليها وتركيبها بنفسه.

٢ - إن الربابة خفيفة الوزن سهلة الحَمْل ويمكن الأداء عليها أثناء السير.

٣ - إن الربابة لا تحتاج لإعداد خاص قبيل الأداء عليها (كما هو الحال فى بعض الآلات الموسيقية الأخرى التى يتعين على العازفين تسوية أوتارها المتعددة ومراجعة مواضع أجزائها قبل الأداء مما يستغرق وقتاً طويلاً نسبياً).

٤ - إن إصدار اللحن من الربابة يعتمد أساساً على الوتر الأول (القوال) مما يعنى أن تكوينها متوافق مع القاعدة الموسيقية التى تحصر الأداء فى الفاصلة الصوتية التى ينتظم بها غناء الشعر الروائى.

٥ - إن وتر الربابة (الشَّعْر) يسوى عادة فى المنطقة الصوتية التى تدور فى دائرة الطبقة الصوتية «التينور» (Ténor)، وهى أكثر المناطق تميزاً وملاءمة مع منطقة الصوت الذى يصدر عن الرجال. وهو أحد الأسباب التى جعلت بعض الباحثين يصفون صوت الربابة بأنه قريب بدرجة كبيرة من الصوت البشرى)[١].

وقد تعرض «ڤيوتو» لهذه الخاصية الملفتة للانتباه فعزى وجودها إلى أسباب تكوينية، فوتر الربابة يتألف من شعيرات عدة قد تصل إلى سبعين شعيرة من شعر الخيل، وعند شد هذه الحزمة من الشعيرات فإنها لا تتساوى جميعها معاً فى قوة شد واحدة، وعند اهتزاز هذا الوتر (بواسطة القوس) فإن شعيراته لا تردد جميعها درجة نغمية موحدة فيأتى الصوت مضطرباً أجشاً، وهو الصوت الذى كان دائماً متلائماً مع صوت المغنى الذى عادة ما يعانى من انحرافات متفاوتة القدر[٢].

---

(١) عبد الحميد يونس/ الهلالية في التاريخ والأدب الشعبي/ مرجع سابق/ ص١٥٢.

(٢) فيوتو/ وصف مصر/ ج٩/ مرجع سابق/ ص١٦٣.

تسوية أوتار الربابة وطريقة إصدار الصوت:

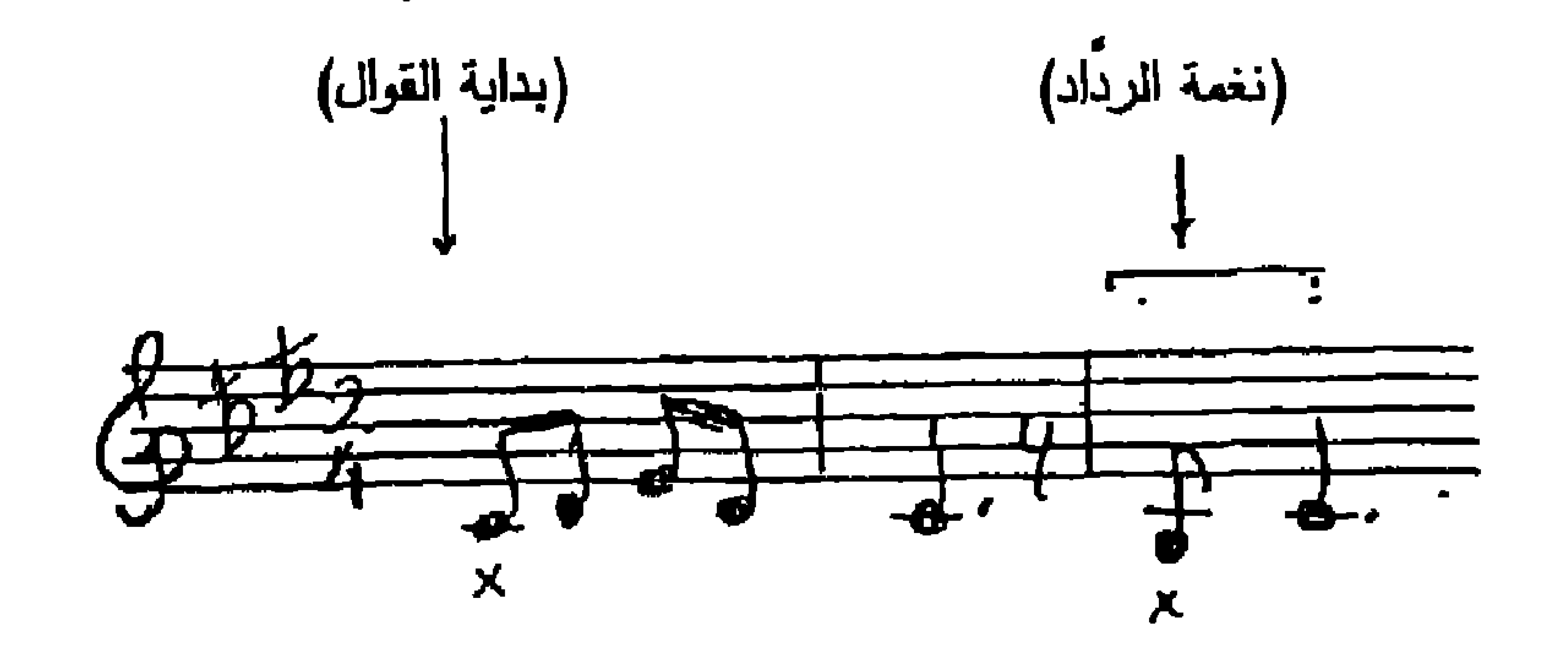
يسوى الشاعر وترى الربابة إلى بعضهما البعض بحيث لا تتعدى المسافة الصوتية المحصورة بينهما فاصلة «الثانية الكبيرة»، وعلى الرغم من أن إمكانات الربابة تسمح بإصدار نغمات تعادل فى عددها عدد أجزاء العفق الواقعة على امتداد الوتر، فإن الأداء (وفق التقاليد التى يعمل بها الشعراء فى هذا المستوى) لا يتجاوز فاصلة «الخامسة» المشار إليها سلفاً.

ويعتمد الشعراء فى إصدار النغمات المختلفة على الوتر الأول «القوّال» (الواقع جهة يسار العازف) اعتماداً رئيسياً بتقسيمه عن طريق العفق بأصابع اليد اليسرى فى مواقع معينة.

أما الوتر الثانى «الردّاد» فإن الشعراء يبقون عليه حراً دون تقسيم، ومن ثم فإنه لا يصدر سوى نغمة واحدة فقط تساوى نغمة تردد مطلق هذا الوتر ووفق التسوية التى خصصت له. وتستخدم هذه النغمة من قبيل التجاوب مع بقية النغمات التى تصدر عن تقسيم الوتر الأول، وكثيراً ما يجرى استخدام هذه النغمة على غرار الطريقة التى تستخدم بها نغمة الحساس، رغم أنها لا تؤدى الوظيفة المقامية التى خصصت لنغمة الحساس.

مثال ذلك ما يأتى فى الحركة النغمية التالية:

تدوين رقم (٥)



أما طريقة إصدار النغمات فإنها تجرى على النحو التالى:

النغمة الأولى: تصدر عن مطلق الوتر الثانى (الرَّدَّاد) بجر القوس على الوتر.

النغمة الثانية: تصدر عن مطلق الوتر الأول (القوال) بجر القوس على الوتر.

النغمة الثالثة: تصدر عن أول موضع يتم فيه تقسيم وتر (القوال) وذلك عن طريق عفق الوتر بسبابة كف اليد اليسرى، وجر القوس على الوتر.

النغمة الرابعة: تصدر عن ثانى موضع يتم فيه تقسيم وتر «القوال» وذلك عن طريق عفق الوتر بوسطى كف اليد اليسرى، وجر القوس على الوتر.

النغمة الخامسة: تصدر عن ثالث موضع يتم فيه تقسيم وتر «القوال» وذلك عن طريق عَفْق الوتر ببنصر كف اليد اليسرى، وجر القوس على الوتر.

وثمة صور شائعة للهيئة التى يكون عليها الشاعر أثناء الأداء(١)، وأهم هذه الصور هى تلك التى يظهر فيها الشاعر متربعاً فوق دكة أو جالساً على كرسى فى مواجهة مستمعيه(٢).

يمسك الشاعر بالربابة من أعلى ساعدها بقبضة يسراه، وتكون الربابة فى وضع رأسى مرتكزة - بسفودها - على فخذ الشاعر بينما يمسك القوس من طرفه بأصابع يمناه.

ثانياً:

التكوين اللحنى:

لا يستقيم فهم طبيعة التكوين اللحنى (لشاعر الربابة) قبل التعرف بداية على عدد النغمات (الدرجات الصوتية) ومساحة الصوت التى يصدرها وينتقل خلالها صوت المغنى عند إنشاد شعر السيرة. وفى هذا الحال تشير الأمثلة الموسيقية الحية إلى أن المغنين المعاصرين يتخذون من فاصلة الخامسة الصوتية حيزاً نغمياً لا

(١) من الصور الشائعة التي عرف بها الشعراء: التجوال بالغناء في الشوارع أو الوقوف بأحد النواصي، وفي هذه الحالة تعلق الربابة في كتف الشاعر بواسطة خيط حتي يتمكن من العزف.

(٢) قد يصطحب الشاعر معه عازفاً آخر علي الربابة يسانده في أداء المقدمات واللزمات اللحنية ولا تنحصر هذه المصاحبة في مجرد المساندة الآلية، فقد يقوم هذا العازف بأداء بعض أشعار السيرة، أو قد ينشد موالاً بينما يحصل الشاعر الرئيسي علي بعض الراحة من الغناء. وقد يكون هذا المساعد حديث العهد بالمهنة فيتخذ من هذه الصحبة مجالاً للحفظ وللتعلم.

يتجاوزونه إلاّ فى حالات قليلة(١). وهذه الفاصلة لا تعنى هنا سوى الحدود التى تمثل أقصى مساحة صوتية يمكن أن ينتقل خلالها صوت المغنى.

وفى إطار هذه الفاصلة تبرز خصائص فى الأداء تساهم -بدرجة كبيرة- فى تشكيل المسار اللحنى، وأهم هذه الخصائص: التعلق بنغمة أو بنغمتين على الأكثر من النغمات المحصورة بين حدى الفاصلة الصوتية الخامسة، ويترتب على ذلك أن المسار اللحنى يخلو من كثرة التنقل بالنغمات إلاّ فى حالات قليلة. وأن أى تشكيل لهذا المسار (فى إطار هذه الخاصية) سوف يتحدد بحسب ما يدخل على تلك النغمات القليلة من صفات تظهر الشدة واللين، أو تغير الشكل الإيقاعى للنغمة، كأن تمتد، أو تقصر، أو توصل بما قبلها، أو بما بعدها، أو تتغير درجتها فتعلو أو تنخفض بمقدار طفيف. وتمتد هذه الصفات جميعها من صوت المغنى إلى صوت الآلة والعكس(٢).

تلك الخاصية، وهذه الصفات كان يعرفها شعراء القرن الثامن عشر (وهو أقدم تاريخ للمعلومات الموسيقية التى توفرت عن شعراد السيرة المصريين) مما يعنى أن وجودهما -فى إطار السيرة- لابد وأنه أتى من وجود المبدأ الموسيقى نفسه الذى رسم لهذا الغناء مساره وحدد له تقاليده.

لقد توقف «ڤيوتو» عند خصائص التشكيل اللحنى لدى شعراء السيرة فى عصره مفسراً أسبابه وفق معارفه الموسيقية، فذكر فى كتاباته نقلاً عن «دينيس داليكارناس» أو «هاليكاناس(٣) أن الأقدمين كانت لديهم قواعد تصف وتحدد عدد ومساحات النغمات التى لابد أن يمر بها الصوت البشرى عند إنشاد الملاحم الشعرية وأول وأهم هذه القواعد، هى أنه لا ينبغى للصوت البشرى أن يعلو فوق الخامسة (فاصلة الخامسة

---

(١) الأصل في هذه الفاصلة أنها رباعية، وجعلت خماسية بسبب وجود نغمة أخري في الاتجاه الهابط تأتي كحساس، أو نغمة في الاتجاه الحاد تأتي كحلية، ولذلك فإن هاتين النغمتين خارجتان عن نطاق الفاصلة الخامسة، ولاسيما أن الغناء والعزف - يدوران عادة في نطاق الفاصلة الرباعية ولا يتجاوزانها إلي الدرجتين المذكورتين إلاّ للأسباب الموضحة.

(٢) هناك أمثلة أخري للأداء علي الربابة في مدرسة الوجه البحري (سوف يعرض لها المؤلف في حينها) لا تتقيد بهذه الخصائص القديمة.

(٣) «داليكارناس» و«هاليكاناس» وردت هكذا.. (فيوتو/ وصف مصر/ مرجع سابق/ ص١٨٩، ١٩٢ حاشية (٤)).

النغمية)...، بمعنى أنه لا يحق له أن يعلو إلى ما وراء ثلاث مقامات ونصف المقام باتجاه الحاد، ولا ينبغى له أن ينخفض إلى ما دون هذه الفاصلة[١].

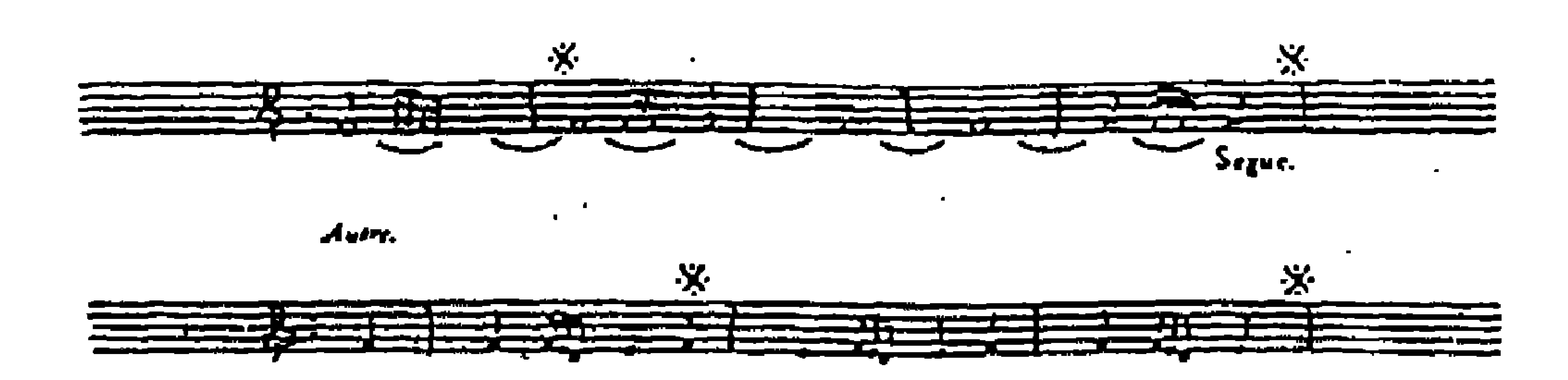
ويضيف «فيوتو» إن الفاصلة «الخماسية» لا تمثل لدى شعراء السيرة سوى حدود الصوت الذى لا ينبغى على الشاعر تجاوزه صعوداً أو هبوطاً لكن «فيوتو» لم يذكر - مع ذلك - أى مثال يدل على أن أولئك الشعراء كانوا يحركون النغمة عبر هذه الفاصلة «الخماسية» على النحو الذى يمكن أن يؤدى إلى تكوين أفكار لحنية مميزة Motif (الجمل اللحنية المبنية)[٢] بل أنه أورد بدلاً من ذلك مثالاً مدوناً يظهر فيه خلو الأداء من هذه الخاصية اللحنية، ويبين فى الوقت نفسه بروز خاصية المدّ النغمى الذى يسيطر على الأداء طيلة الوقت.

مثال ذلك:

(١) المرجع السابق ص١٨٩ (والمعروف أن الغناء لدي غير المحترفين يدور في إطار الفاصلة الرابعة ويضاف إليها بصورة عارضة نغمة أخري في الاتجاه الهابط أو في الاتجاه الحاد. وهناك فارق مهم في الأسباب التي أدت إلي وجود هذه الفاصلة في الغناء لدي كل من عامة الناس والشاعر علي حد سواء. فالشاعر مغن محترف ولديه قدرات موسيقية خاصة ويستطيع أن يتغني في كل درجات السلم السباعية. علي أن التزامه - مع ذلك - بالغناء في الفاصلة الصوتية الرابعة أو الخامسة ما هو إلا دليل علي مراعاته للموروث من التقاليد والقواعد التي ارتبطت بطرق رواية السيرة. أما احتواء الغناء (لدي غير المحترفين) علي الفاصلة الرباعية، فإنه يأتي من أنها أكمل النغمات وأتمها بعد الفاصلة الثمانية. واستخدام هذه الفاصلة في الغناء يحقق للمؤدين قدراً كاف من المزاج الموسيقي الذي اعتاد عليه العامة ويحتاجونه. وليس هناك ما يؤكد أو ينفي وجود مبدأ فني للأداء الموسيقي (لدي غير المحترفين) يحدد المساحة الصوتية في الفاصلة الرابعة سوي أن تجاوز هذه الفاصلة إلي درجات السلم السباعية يقتضي توفر قدرات موسيقية خاصة أو دقة في الأداء، وهو الأمر الذي لا يتوفر بالضرورة لدي عامة الناس.

(٢) يستند التكوين البنائي للجملة اللحنية علي قواعد يجب مراعاتها عند إنشاء اللحن وأهم هذه القواعد تلك التي يراعي فيها: علاقة كل مفردة صوتية (جزء) ببقية المفردات من الناحية المقامية وكذلك من حيث نوع ومقدار الفاصلة أو البعد الصوتي الواقع بين المفردة وبقية المفردات، ومن حيث زمن المفردة بالقياس إلي زمن بقية المفردات التي يتكون منها التكوين الكلي، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية: مراعاة علاقة كل مفردة (جزء) بالتكوين الكلي، أي إدراك الأثر الذي ينجم عن وجود أو عدم وجود المفردة في موقع بعينه في التكوين وخاصة من حيث نوع ومقدار الفاصلة الصوتية التي تشكلها هذه المفردة، ومن حيث الزمن الذي تستغرقه المفردة في التكوين الكلي. ومن ناحية ثالثة: يشترط في تكوين الجملة اللحنية أن تأتي في عبارتين موسيقيتين متساويتين بقدر الإمكان، الأولي تأتي في صيغة سؤال أي ذات نهاية معلّقة (غير مرتكزة علي الدرجة الأولي في المقام) بينما تأتي الثانية في صيغة جواب أي تنتهي بالدرجة الأولي من المقام.

تدوين رقم (٦)(١)



تدوين رقم (٧)(٢)



(١) فيوتو/ وصف مصر/ ج٨/ مرجع سابق/ ص٢١٤.

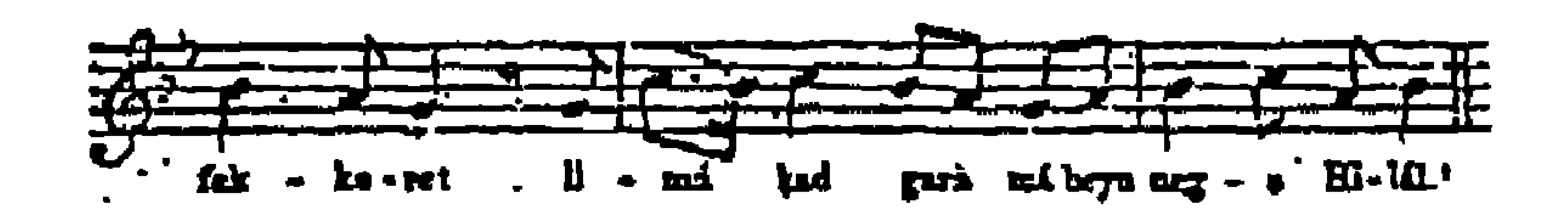
(٢) مقطع للمد النغمي من محافظة الشرقية (مجموعة التسجيلات الخاصة بالباحث).

وفى أوائل القرن التاسع عشر قدم إدوار وليم لين مثالاً مدوناً يتضمن شكلاً للعزف والغناء عند شعراء السيرة فى عصره، وفيه يوضح الحدود الصوتية التى تتحرك خلالها النغمات، وهى لا تتجاوز فاصلة الرابعة الصوتية:

تدوين رقم (٨)(١)

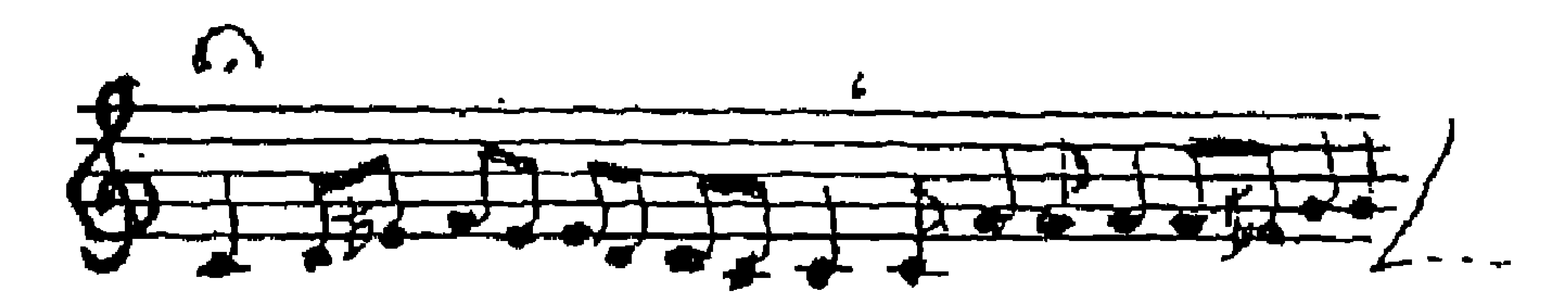
مقالات خضرة عندما قد تفكرت لما قد جرى ما بين نجع هلال





وهى الفاصلة الصوتية نفسها التى يدور فيها الغناء المعاصر وإن كانت تزيد فى بعض الأحيان بمقدار بعد طنينى كامل (تون) مثال ذلك

تدوين رقم (٩)(٢)



وإذا كانت طرق الأداء المعاصرة (فى المستوى الأول) تنحو بتقاليدها تجاه مبادئ فنية قديمة، فإن المعين الموسيقى للشعراء لا يخلوا تماماً من الألحان ومن التراكيب الموسيقية ذات الطابع اللحنى المميز (Motif) ولهذا المعين الموسيقى

---

(١) إدوار وليم لين/ المصريون المحدثون/ مرجع سابق/ ص٣٣٩.

(٢) مقطع من التدوين رقم (٢٦).

مصدرين، أولهما: ذلك المأثور الموسيقى الفولكلورى الذى شكله الرواة القدامى عبر الأجيال المتعاقبة ووصل إلى الرواة المحدثين. أما المصدر الثانى فيتمثل فى الإبداعات الموسيقية الفردية التى برزت فى أوساط الشعراء المحدثين، حيث عرفت ألحان بعينها مرتبطة بشعراء بعينهم، بل أن هذه الألحان كانت تسمى أحياناً بـ: الطريقة، فيقال على سبيل المثال: «الطريقة الحواسى» أى الغناء بالألحان التى ينسب إبداعها إلى الحاج سيد حوّاس أو الألحان التى اعتاد أن ينشد بها أشعاره. وهكذا شاعت جمل لحنية عديدة فى أوساط الشعراء المغنين، وفق هذين المصدرين، منها ما ظل مرتبطاً بمبدعيه، ومنها ما تناقل إلى سائر الشعراء.

على أن هذه التكوينات اللحنية المميزة لم تستخدم (لدى شعراء الربابة) استخداماً موسيقياً متنامياً، لأن الشعراء درجوا على وضعها موضع الاستخدام الموسيقى «المغلق»[1] وأنها - حينما تتخلل الخط اللحنى - تأتى وكأنها نتف نغمية مستقلة لا يربطها بالسياق اللحنى سوى نغمات «وسيطة»[2] أى أن حضور هذه التكوينات أو ترديدها فى السياق اللحنى لا يأتى عادة وفق مبرر موسيقى بنائى[3]

---

(١) الجملة المغلقة أو التكوين اللحني المغلق: هو جملة لحنية واضحة وقائمة بذاتها تتخلل الخط اللحني لدي شعراء السيرة (في هذا المستوي من الأداء) ويسهل تذكرها حينما تتردد من وقت لآخر وهي مغلقة لأنها نادراً ما تتعرض لما يمكن تسميته بالتنمية الموسيقية أو التطوير الصريح، ولا يربطها - بما قبلها وبما بعدها من لحن - أية صلة بنائية. ولا يرجع ذلك إلي أسباب تتعلق بتكوين الجملة ذاتها، وإنما يرجع لأسباب تتعلق بطبيعة التقاليد الموسيقية التي تحكم الأداء وتحدد مستواه من ناحية النمو والثبات. وقد شاعت هذه التكوينات اللحنية (الجمل المغلقة) لدي الشعراء (في مستويات الأداء الأخري التي تضمها مدرسة الوجه البحري) فجري تنميتها وتطويرها حتي أصبحت تمثل لديهم الأساس اللحني الذي يتكون عليه الإطار الموسيقي المصاحب لرواية السيرة.

(٢) النغمات الوسيطة: هي النغمات التي لا تؤدي - في الحالة المذكورة - وظيفة بنائية للجملة اللحنية، بقدر ما أنها تقوم بدور «المعبر» أو «القنطرة» التي توصل بين فكرة لحنية وفكرة لحنية أخري، أو بينها والخط اللحني العام. فضلاً عن أنها تنقل هذا الخط اللحني من شكل إلي شكل آخر، أو من تكوين مقامي إلي تكوين مقامي آخر.

(٣) يتوقف وجود أو عدم وجود المبرر البنائي علي نوع وطبيعة العمليات الموسيقية التي يجري بها تكوين الخط اللحني (شكلاً نغمياً وإيقاعياً ومقامياً)، فهذه العمليات هي التي تستوجب إعادة أو عدم إعادة لحن معين، وبها يتعين متي يأتي لحن معين في لحظة معينة، كما أنها تحكم مقدار ونوع التغير الذي يطرأ علي لحن بعينه أو علي سياق لحني كامل.

(بما يقتضيه هذا المبرر من تنمية لحنية أو تمهيد... إلخ).

وعلى الرغم من وضوح هذه الخاصية اللحنية (لدى شعراء الربابة) فإنه ليس هناك أسباب فنية محددة يمكن أن تكشف عن طبيعة التفكير الموسيقى، أو الخطة الذهنية التى يجرى بها ترديد تلك التكوينات سوى تلك الأسباب التى يمكن استخلاصها من المتابعة الدقيقة لأداء الشعراء. ومن النظام نفسه الذى تتردد به تلك الألحان، ومن الدور الذى تلعبه فى مسار الأداء.

- إن هذه الألحان أو التكوينات اللحنية المميزة ليست دائمة التردد فى الخط اللحنى العام، فقد يمضى وقت طويل من الأداء يقطعه صوت الشاعر فى التنقل بنغمات قليلة محدودة قبل أن يتردد لحن من هذه الألحان المميزة.

- إن ترديد أى لحن من هذه الألحان المميزة يحدث تأثيراً موسيقياً جديداً ومميزاً على الخط اللحنى العام، وكأن الشاعر يريد بذلك التركيز على مقطع شعرى بعينه (فى السيرة) أو التنبيه إلى موقف أو حدث آنى أو آت.

- حينما يتردد واحد من تلك الألحان المميزة فإنه يؤدى إلى انتقال الخط اللحنى من شكل إلى شكل آخر مختلف من الناحية الإيقاعية ومختلف فى سرعته وقد يختلف أيضاً من الناحية المقامية.

- إن ترديد تلك الألحان المميزة يأتى عادة مصاحباً لمقطع من المقاطع الشعرية الشائعة (فى السيرة) والتى ارتبطت - فى ذهن كل من الشاعر والمستمع - بهذا اللحن المميز أو ذاك.

إن الدور الذى تلعبه هذه الألحان التقليدية المميزة حينما تتردد فى الأداء من حين لآخر، لم يبتعد كثيراً - كما هو واضح - عن ملء الفراغ اللحنى الذى يتسم به الأداء الموسيقى فى مساره العام، وكأنه يأتى لينشط الشعور الموسيقى فى إطار هذا الأداء المحدود النغمات، وهو دور يبدو متسقاً تماماً مع هذا المستوى من الأداء، إذ لا يجب أن ينظر لذلك الحضور المتقطع الذى تأتى به الجملة اللحنية المميزة إلا بوصفه نتاج فنى متوقع لطبيعة الأداء الموسيقى المصاحب لرواية السيرة التى يستغرق أداؤها وقتاً طويلاً، فالشعراء لا يعرفون قاعدة موسيقية منظمة يجرى بها تنمية اللحن المميز Motif. وحتى إذا توفر لديهم مثل هذه القاعدة فليس هناك - فى المقابل - ألحان مميزة تستوعب طول الرواية واتساعها.

على أن الشعراء – مع ذلك – لم يتركوا العنان لأنفسهم يسترسلون بين نغمات قليلة محدودة، أو يقطعون شوطاً طويلاً فى مسار موسيقى رتيب دون ضبط ودون مراعاة لأهمية إضفاء الطابع الموسيقى الغنائى المميز على هذا الأداء الطويل الممتد، ولو من حين إلى حين آخر، وإلاّ فسد الأداء وسقط.

لقد أكدت المتابعة الدقيقة لأداء هؤلاء الشعراء، وكذلك النتائج المستخلصة من رواياتهم المختلفة والمتفقة حول تقاليد العمل الموسيقى فى السيرة. إن غياب ترديد اللحن المميز لفترات طوال عن المسار اللحنى العام (الرتيب) لا يعنى أن هذا اللحن قد سقط من ذاكرة الشاعر، فهو واع بالمساحة الزمنية التى تفصل بين ترديد اللحن فى موقع معين من الأداء، وإعادة ترديد هذا اللحن فى موقع آخر. كما أن ترديد أى لحن من هذه الألحان المميزة والتغنى به من حين لآخر لا يتم لمجرد أن هناك موقع فى الأداء يتسع لترديد هذا اللحن أو ذاك. فاللحن لا يتردد إلاّ إذا تخلق له دور فى سياق الأداء، والشاعر المغنى واع بقيمة هذا الدور، فهو الذى يحدده ويقدر نتائجه، سواء على مستوى المسار اللحنى، أو على مستوى احتياجات المستمع كما يقدرها المغنى.

هناك إذن قاعدة فنية بعينها حاضرة بصورة دائمة فى ذهن الشاعر المغنى، لكنها ليست قاعدة بالمفهوم الموسيقى القياسى الذى يلْزِم المغنى بترديد الجملة اللحنية أو إعادة ترديدها فى لحظات بعينها دون تأخير أو تقديم، وإنما هى قاعدة تتسع لكل التقديرات التى تقتضيها طرق الأداء الموسيقى الفولكلورى التى ارتبطت برواية السيرة لدى شعراء الربابة.

ثالثاً:

الشكل الإيقاعى:

لا يعتمد الأداء (لدى شعراء الربابة) على استخدام آلات أو أدوات إيقاعية لضبط وتنظيم الإيقاع، ومع ذلك ليس من الصحيح القول إن الأداء فى هذا المستوى يعتمد اعتماداً كلياً على خاصية التحرر من الوزن الإيقاعى القياسى بخصائصه

المعـروفـة(١). فـهـذه الخـاصـية ليـست ممثلة فى هذا المسـتوى من الأداء إلاّ فى مـواقع معينة فى الخط اللحنى تقتضى طبيعة تكوينها اللحنى والغروضى التحرر من خاصية الوزن المنتظم، والتحرر من سيطرة النبرات الإيقاعية الشديدة. وهذه المواقع اللحنية تأتى – فى الخط اللحنى – إمّا كاستهلال أو كمواقع مرورية تربط الأجزاء اللحنية – ذات الإيقاع الموزون ببعضها البعض. وهى الأجزاء التى تسيطر – بطول متنها الشعرى وشكلها اللحنى – على عموم الأداء. وهذا يعنى أن هناك اتجاهاً نحو وزن الإيقاع ووعى بالعلاقة بين النبرة الشديدة والنبرة الضعيفة اللتين ينتظم بهما الوزن. ولا شك أن عدم التقيد بالوزن القياسى (فى أجزاء معينة من الأداء) يعنى – فى الوقت نفسه – التقيد بإيقاع آخر غير الإيقاع الموزون، ومن ثم تبقى مشكلات الإيقاع وتمثل الوزن وكل ما يتصل بهما من مفاهيم لدى الرواة فى هذا المستوى من الأداء – تبقى – من الملاحظات التى لا يستقيم فهمها فهماً صحيحاً إن هى عزلت عن التشكيل الإيقاعى العام الذى تدور حوله كل صور الإيقاع بما فيها من انتظام واختلال واختلاف فى السرعة أيضاً.

ومن الملاحظات المهمة التى تبرز فى إطار التشكيل الإيقاعى الموزون وزناً قياسياً (ولأنه لا يستخدم لوزنه أية أداة إيقاعية ضابطة ومنظمة كالدف أو الدربكة أو ما شابههما)، أنه يفتقد – فى بعض أجزائه – المحافظة على تدفق النبرة الإيقاعية الشديدة بتوال دائم ومنتظم، ومن ثم يبدو الوزن منكسراً فى تلك الأجزاء التى تأتى عادة فى شكل مواقع مرورية ينتقل بها الأداء من شكل لحنى إلى شكل لحنى آخر، أو من سرعة إلى سرعةأخرى مختلفة. كما قد يحدث هذا الكسر الوزنى لأسباب أخرى أهمها: عدم تطابق إيقاع اللحن بإيقاع الشعر (التفعيلة) وهى الحالة التى يصعب

---

(١) المعروف أن خاصية التحرر من الوزن الإيقاعي القياسي تنحو تجاه قواعد الارتجال الموسيقي (أي التداعي الحر للخواطر الموسيقية وفق التقاليد الموسيقية الشائعة) وهذا الاتجاه في الأداء يبيح استخدام كافة العناصر والمفردات الموسيقية المتاحة. وبذلك تتسع دائرة الاختيارات التي يستفاد منها بهذه العناصر وتطويعها لخدمة الأداء. والأداء المرتجل لا يعتمد بطبيعته علي الإعداد أو التفكير المسبق الذي يحدد سلفاً النظام الذي ينشأ عليه بناء موسيقي بعينه (من حيث ثبات الشكل والتكوين المقامي)، إذ يكتفي في هذا الأداء المرتجل بتمثل المؤدي للعمليات الموسيقية التي تجري عادة في هذا الإطار... ومن ثم فإن هذه العمليات وكذلك ما ينتج عنها من تشكيل موسيقي لا تأتي متطابقة في حالة ما إذا تكرر الأداء...، علي أن خاصية التحرر من انتظام الوزن ليست ممثلة بهذا المفهوم لدي شعراء الربابة، إلاّ في نطاق ضيق ومحدود.

معالجتها فى إطار الوزن اللحنى المنتظم.

على أن تكرار الكسر الوزنى لا يقع عادة - وبصورة متكررة - إلا فى المواقع المرورية دون حدوث ردّ فعل لحظى أو مؤجل من قبل المغنى أو المستمعين من النوع الذى يربك الأداء أو يؤثر سلباً فى سياقه. وليس هناك من تفسير لهذا السلوك الإيقاعى يكون أقرب إلى الصواب سوى أن اعتياد الرواة على معالجة الوزن على هذا النحو قد شكّل حساً إيقاعياً خاصاً لدى المغنى وجمهوره. وهو المعنى الذى يفسر بدوره اللامبالاة التى كان يبديها المغنى وجمهوره تجاه ما يبدو - بالمعيار الإيقاعى القياسى - أنه خطأ إيقاعى أصبح شيوعه لدى الرواة يمثل خاصية مهمة تضاف إلى رصيد المفهوم (أو التمثل) الإيقاعى لدى الرواة الشعراء فى هذا المستوى من الأداء.

أما خصائص الإيقاع فأهمها وأكثرها وضوحاً: إن الإيقاع لا يبدأ بالضرورة بإظهار نوع النبر، شديده من خفيفه، ولا يعتمد - فى بداية الأداء، وفى أجزاء أخرى داخل الأداء - على مبدأ المحافظة على المسافات الزمنية التى تفصل بين النبرتين، فالشاعر لا يولى أهمية كبيرة لهذه الناحية، على أن تمييز الشكل الإيقاعى وتحديد نوع ميزانه وزمنه لا يحدث عادة إلا بعد انقضاء وقت من الأداء يكفى لإدراك التوقيع فى حالة مستقرة وزناً وسرعة حتى يمكن تحديد شكل العلاقة الزمنية التى تفصل بين النبرة والأخرى وفهم طبيعة الدور الذى تضطلع به النبرة الشديدة فى تشكيل هذا الإيقاع، ومن ثم يمكن تحديد نوع الوزن وتقدير القيمة الزمنية للإيقاع.

أما حركة الإيقاع - وهى الناحية التى تظهر مدى تمثل الشاعر لثبات أو تباين السرعة أثناء الأداء Tempo فيمكن توضيحها (وفق الأمثلة الغنائية التى تناولها الكتاب)، وكلها تظهر أن سرعة إيقاع الأداء غير ثابتة. ويبدو أن عدم ثبات السرعة على درجة محددة (تتوافق مع ثبات سرعة بندول الساعة أو مع انتظام مقياس السرعة M. M)(١) - يبدو أنها - سمة من سمات هذا الأداء الموسيقى الموزون الذى يستغرق وقتاً طويلاً والذى لا يستخدم له أدوات إيقاعية تظهر التوقيع وتنظم سرعته بقدر معلوم، ولا شك أن المرونة وعدم الصرامة التى يبديها المغنى تجاه عدم ثبات سرعة الإيقاع تعنى أنها ضرورة تستوجبها تقاليد أداء السيرة خاصة فى حالات

---

(١) M. M = رمز يدل علي الجهاز الذي يستخدم لضبط وتحديد سرعة حركة اللحن: ميترونوم Metronome.

الأداء التي يعتريها الوقف على حرف أو مدّ حرف أو التمهل عند مقطع والإسراع عند مقطع آخر... إلخ، ومع ذلك يمكن القول إن هناك «واحدة» إيقاعية[1] منظمة للوزن يمكن إدراكها في أداء أولئك الشعراء، وإن كانت هذه «الواحدة» تغيب أحياناً في بعض مواقع الأداء أو تأتي بتتابع بطيء أو سريع أحياناً أخرى.

أما موازين الألحان التي يجري عليها الغناء (لدى شعراء الربابة) فإنها لا تخرج عن الميزان الثنائي البسيط والميزان الرباعي. وقد يجري تشكيل الخط اللحني في واحد من هذين الميزانين لفترة من الأداء، قد تطول أو تقصر، ثم يتغير النبر الإيقاعي ليتحول الأداء إلى الميزان الآخر.

وقد يتشكل الخط اللحني على نحو لا تنتظم فيه النبرة الشديدة في موقعها قياساً بمواقع النبرة الخفيفة، فينشأ عن ذلك إحساس بأن كلاً من الميزانين يمران في موقع لحني قصير الزمن نسبياً وكأنهما متداخلان في هذا الموقع القصير، والمعتاد ألا ينتج عن هذا التجاور الإيقاعي «للميزانين» أي خلل أو إرباك للأداء لأن كلاً من الميزانين ينتميان إلى أصل إيقاعي واحد، ويظل الفارق بينهما محدوداً بمواقع النبر. وهو أمر لا يلتزم به المؤدي عادة فضلاً عن أن الالتزام به يختلف في درجته من مؤد إلى مؤدٍ آخر، وخاصة في غياب الأدوات الإيقاعية الضابطة التي حتى وإن وجدت؛ فإنها لا تلزم المؤدي بالمواقع المقررة للنبرات مهما حدث من تبديل لهذه المواقع نتيجة الزخرفة مثلاً أو نتيجة عملية التجويد في الأداء التي تؤدي أحياناً – وبصورة متعمدة – إلى تأخير أو تقديم مواقع النبر.

من هذه الخصائص جميعاً يمكن رؤية الإطار الفني الذي يتحرك داخله مؤدو السيرة على آلة الربابة، كما يمكن أيضاً إدراك المدى الذي يوصل بين ما بدأ، إنه تقاليد قديمة في طرق أداء السيرة والأساليب التي اقتضتها الحاجة الفنية المتغيرة. وفضلاً عن هذا وذاك فإن ثمة أهمية أخرى تنطوي عليها هذه الخصائص حينما تظهر طبيعة المرونة التي اتسم بها الأداء الموسيقي، وهي المرونة التي جعلت شعراء الربابة غير معزولين تماماً عما كان ومايزال يدور حولهم من فنون غنائية أخرى، فالموسيقية عند شاعر الربابة الجّوال لم تتكون من فراغ ولم تتغير أو تتنوع من فراغ أيضاً، فكثير من شواهد الواقع الموسيقي في دلتا مصر تؤكد أن هذا الواقع أتاح لفنونه

(١) «الواحدة» قيمة زمنية يقاس بها وعليها وحدة ونوع الزمن المعمول به في الأداء الموسيقي.

المتعددة أن تأخذ مما حولها من تقاليد موسيقية وتعطى، وفق آلية كل نمط فنى ويحسب ما تقتضيه الحاجة إلى ذلك. وليست طرق أداء السيرة - نغماً وإيقاعاً وأساليباً وشعراً - في معزل عن تفاعل هذا الواقع الفنى[1]. فالتراوح بين وزن الإيقاع وتحرره من هذا الوزن (لدى شاعر الربابة) إنما هو خاصية فنية عامة من خصائص الأداء الموسيقى الفولكلورى لكنها تتواجد بدرجات متفاوتة يحددها نوع الشكل الغنائى وتقاليد الأداء[2] ويمتد تأثير هذه الخصائص الفنية العامة إلى الألحان وإلى الكيفية التى تتشكل بها، بل وتمتد إلى الشعر فى صوره وتراكيبه وإلى أساليب معالجة المواقف القصصية التى يحكى عنها الشعر.

لا شك إذن أن تشكيل هذا الإطار الفنى يعزى إلى دور رئيسى لعبه الرواة أنفسهم ولا شك أيضاً أن تفاوت القدرات الفنية عند هؤلاء الرواة وتباين طموحاتهم الشخصية انعكس على مكونات هذا الإطار ولاسيما شكل الألحان وأساليب الأداء بما اعتراها من تنويع أو تجديد أو تواضع. فهذا المستوى من أداء شعراء الربابة - وإن كان يوصف بأنه يمثل وحدة فنية متماسكة، فإنه مع ذلك - يتضمن مناح فى الأداء تحمل خصائص التنوع لكنه التنوع الداخلى، الذى يصلح بدوره لترتيب هذه المناحى فى مستويات داخلية يمكن توضيحها فى أمثلة دالة بعينها أولها: المؤدون الذين يلتزمون الأداء فى عدد محدد من الجمل اللحنية ولا يغيرون ولا ينوعون إلاّ فى دائرتها. والصورة العامة لهؤلاء المؤدين تنم عادة عن تواضح فى القدرات الفنية - صوتاً وأداء - كما تنم عما يبدو أنه افتقار لميزات شخصية كالوعى باحتياجات الذوق الفنى العام المتغير أو الفطنة لما ينبغى عمله أو إضافته إلى الأداء لاجتذاب المستمع، وعلى الرغم من أن هناك أسباب عديدة تنْبىء - منذ فترة مضت - بتدهور حال الرواية والرواة فى دائرة النشاط الموسيقى الشعبى، فإن الصورة التى يمثلها الحال الفنى لهذا المثال تحتمل أن تكون

---

(1) من الأمثلة الواضحة على ذلك دخول فن أداء الموال «البحراوى» إلى مجال الأداء الموسيقى للسيرة، وشيوع ألحان بعينها لدى كل من شاعر السيرة والمنشد الدينى الصييت. وفضلاً عن ذلك فإن كلاً من الشاعر والمنشد جعلا الأداء بطريقة «السرّد» قسماً فنياً رئيسياً فى الأداء.

(2) من الفنون الغنائية التى تتسم بهذا الطابع الإيقاعى الإنشاد الدينى (عند الصييت) وخاصة غناء القصص الدينى القديم، وكذلك الموال القصصى (عند المغنى البلدى) الذى يتجه بطول متنه الشعرى واللحنى ناحية هذه الخاصية الإيقاعية.

واحدة من نتائج هذا التدهور كما تحتمل أيضاً أن تكون واحدة من أسبابه.

تتدرج هذه القدرات الفنية إلى مثال آخر لكنه يتميز بتعدد الجمل اللحنية كما يتمتع فيه الرواة بحركة أكثر فى دائرة التغنى بشعر السيرة، بسبب تميزهم بقدرات خاصة سواء فى الصوت أو فى الأداء ذاته، فضلاً عن تميزهم بالقدرة على التغيير والتنويع فى ألحانهم وأساليبهم لمجاراة المستمع فى ذوقه أو فيما يظن المؤدى أنه مطلوب فى لحظة دون سواها.

ويتوسط هذين المثالين مثال ثالث لا تتعدد لديه الجمل اللحنية أو الأساليب، كما أنه لا يتسم بفقر الناحية الموسيقية إلى الدرجة المحدودة المشار إليها فى المثال الأول، وإنما يقع بين هذا وذاك ويمكن وصفه بأنه مثال يعتمد على أفكار لحنية قليلة.

وفي دائرة الأداء على الربابة المفردة هناك حالات فردية لها تميزها الخاص وهى - وإن كانت لا تمثل ظاهرة فنية عامة تقتضى وضعها فى مستوى أداء (شكل) قائم بذاته، أو إدراجها بصورة مباشرة إلى قائمة الشعراء الجوالين فى هذا المستوى من الأداء - فإنها لعبت دوراً مهماً بموقعها الفنى الخاص الذى كان بمثابة الركيزة المحورية الموصلة بين الأداء على الربابة المفردة وبين مستويات الأداء الأخرى التى نوعت فى الآلات وفى الأساليب. من هذه الحالات الفردية يبرز السيد فرج السيد بتغييراته الفنية الواضحة التى أضافها لأداء السيرة على الربابة. إذ راح يجمع بين أساليب شعراء الربابة الجوالين وأساليب المغنين الشعبيين الآخرين كالمنشدين ومغنيى الموال، كما راح ينشط فى مجال تنوع الآلات الموسيقية فأدخل السلامية والدربكة لمصاحبة ربابته المفردة. وقد انسحب هذا الاجتهاد، ليس فقط على مكانته الفنية، وإنما على مكانته الاجتماعية أيضاً فراح يكتسب الشهرة ويحظى بتقدير الناس. فهو، وإن كان لا ينتمى إلى المغنين من فصيل المنشدين أو مغنيى الموال، فإنه استطاع مع ذلك التحرر بدرجة كبيرة من الصفات الفنية والاجتماعية التى وسم بها شعراء الربابة الجوالين. وعلى الرغم من اعتلائه هذه المكانة الوسط فإنه حظى بكثير من الامتيازات التى كان يحظى بها المنشدون ومغنو الموال، إذْ كان لا ينشد السيرة فى مناسبة ما إلا باتفاق مسبق مع أصحاب الحفل يحدد فيه شروط الأجر والموعد والمكان كما كان يطْبع له تذاكراً لدخول الجمهور السرادقات التى كانت تقام له خصيصاً فى ساحات الموالد وفى مناسبات الأعياد، وهى الميزات التى

لم يتمتع بها قط شاعر الربابة الجوال فى المستويات الثلاثة الفرعية سالفة الذكر(١).

جمهور السيرة ومناسبات الأداء:

لم يعد الشعراء - شعراء الربابة - يحظون بمكانة فنية على غرار ما كانت عليه تلك المكانة فى الزمن السابق. وعلى الرغم من أن للسيرة (فى مدرسة الوجه البحرى) جمهور مايزال يقبل على رواتها، فإن هذا الجمهور - وعلى نحو عام - لا يفضل الاستماع إليها بطريقة هؤلاء الشعراء الجوالين(٢).

لقد خلت المناسبات الاحتفالية الخاصة من هؤلاء الشعراء، كما قل تواجدهم فى الموالد والأسواق، إلا من بعض معزوفاتهم وأشعارهم التى يتغنون بها أحياناً فى موضوعات أخرى غير السيرة. وربما كان لقلة محفوظهم الشعرى من السيرة، ولطريقة أدائهم الرتيبة والمستوى الفنى المتواضع الذى آل إليه حالهم، ربما كل هذا كان سبباً فى تأكيد وضعهم المهمل، ولاسيما أن الأنظار - فى مقابل ذلك - راحت منذ عقود ثلاثة مضت تتجه صوب الجنوب البعيد حيث الشعراء فى القرى والنجوع تعيد إليهم الثقة فيما يحملونه من تراث ليس فقط بين جمهورهم التقليدى فى موطنهم الأصلى، وإنما بين جمهور العاصمة أيضاً الذى راح يتجمع حولهم بعدما اجتذبتهم القاهرة ومثقفوها. بينما تغاضت هذه الأنظار عن شعراء الربابة - فى مدرسة الوجه البحرى - فراحوا ينطوون على تراثهم، أو على ما تبقى منه فصار حبيس صدورهم يتكسر ويتداعى فى الذاكرة ولا يخرج إلى الأسماع إلا بدعوة زائر دارس يبحث عن السيرة قاصداً هؤلاء الرواة حيث يقطنون عوائل صغيرة فى أركان القرى، عندئذ قد يتحول هذا العمل العلمى إلى سامر يتجمع له الرجال والشباب ما بين محب ومتعجب وفضولى.

---

(١) استطاع السيد فرج السيد في زمانه أن يلفت الأنظار إليه ويحوز إعجاب الكثيرين بسبب تميزه الفني النادر في الأداء الموسيقي السليم والتفرد بأسلوب في الأداء كان في ذاك الوقت، وحتي الآن يحسب له. والسيد فرج السيد شاعر ربابة كان «بدوياً» يعيش في ميت الخولي مؤمن محافظة الدقهلية معروف بشعر أبو زيد الهلالي، وكان أفضل من ينشد قصة مامونة علي الربابة (حديث للشيخ أحمد إبراهيم خميس/ منشد ديني متقاعد عمره ٧١ سنة من قرية الرحامنة مركز المحلة كان ينشد القصص الديني القديم علي الرق قبل أن يتحول إلي الإنشاد علي الفيولين المفردة، وكان مقرباً للحاج سيد حوّاس).

(٢) هناك رأي بعينه يكاد يجمع عليه عدد كبير من الأفراد متفاوتون في درجة تعليمهم، وهو في الوقت نفسه أحد الأسباب التي جعلت الناس يعرضون عن الاستماع إلي السيرة من هؤلاء الشعراء. وهذا الرأي مفادة: أن لهم طريقة في الأداء تبعث علي الملل وأن أغلبهم لا يتمتع بصوت جميل يجذب إليهم السامع.

ترتيب أجزاء الأداء:

تتسع سيرة بنى هلال لتضم ثلاث حلقات كبرى، تحتوى كل حلقة منها على أحداث ووقائع عديدة وتعرف الحلقة الأولى باسم «المواليد»[١]، وتعرف الحلقة الثانية باسم «الريادة» أو «تغريبة بنى هلال»[٢]، بينما تعرف الحلقة الثالثة باسم «ديوان الأيتـــام»[٣]. ومع اتساع السيرة وكثرة أحداثها كان الأداء – فيما مضى – يمتد ليستغرق عدة شهور قبل أن يصل المغنى بالسيرة إلى نهاية أحداثها[٤].

على أن السيرة – فى الأداء الموسيقى المعاصر – لم تعد تعرف بهذا الاتساع فقد مات من رواتها عدد كبير، وما تبقى من الرواة تحول بعضه إلى مزاولة أعمال أخرى غير السيرة، أما البعض الآخر – وعددهم لم يعد يتجاوز عدد أصابع اليدين – فإنهم لا يتمكنون إلا من بعض أجزاء السيرة.

وعلى الرغم من قلة عدد المؤدين وضآلة محفوظهم، فإن ما لديهم من هذا المحفوظ مايزال يستوجب منهم – عند الغناء – اتباع الطرق التقليدية (القديمة). من ذلك أن فقرة الأداء الواحدة ما تزال تستغرق وقتاً ليس بقليل، كما أنها تستوعب خصائص من الأداء التقليدى يشمل الموسيقا والسَّرد وبقايا من أساليب التعبير بالحركة وبالإيماءات... إلخ.

---

(١) «المواليد» هو الجزء الأول من سيرة بنى هلال، وهو مدخل السيرة كلها، ولا يرتبط بسيرة بنى هلال فقط، وإنما ببنية السيرة الشعبية عموماً «مروية ومدونة» (أحمد شمس الدين الحجاجي/ مواليد البطل فى السيرة الشعبية/ كتاب الهلال – العدد ٤٤ – القاهرة ١٩٩١ ص١٦).

(٢) «التغريبة» هى رحيل بنى هلال إلى بلاد الغرب وحروبهم مع الزناتى خليفة، ويسبقها الريادة. فقد استقر رأى بنى هلال على ترشيح أبو زيد وأولاد أخته الثلاثة (يونس ويحيى ومرعى) لارتياد الغرب واستطلاع الأحوال.

(٣) «ديوان الأيتام» هو الحلقة الأخيرة من سيرة بنى هلال، وفيها يبرز دور الجيل التالى من أبناء الهلالية، وسمى الأيتام إشارة إلى ما فعله الخصم دياب بن غانم بآباء هؤلاء الأبناء.

وبجانب هذه التقسيمات الكبرى يعرف الرواة العديد من العناوين والأسماء الفرعية التى يمثل كل منها كياناً قصصياً متكاملاً، من هذه العناوين: قصة الناعسة أو ديوان الناعسة، وقصة أبو زيد وعالية العقيلية، وقصة أبو زيد وزيد العجاج، وقصة حلم سعدى وقصة عزيزة ويونس، وقصة الخفاجى عامر، وقصة شنقة مخيمر، وقصة حنظل، وغيرها (مجموع التسجيلات الخاصة بالمؤلف).

(٤) كان الشعراء – إلي عهد قريب – يتنقلون بين المقاهي في مختلف الأحياء، ويستطيع الواحد منهم أن يؤدي سيرة بني هلال كلها وهي تستغرق أكثر من ستة أشهر... (د. عبد الحميد يونس/ الهلالية في الأدب والتاريخ/ مرجع سابق/ ص١٩٧).

وثمة صورة قديمة لشاعر الربابة كانت شائعة خلال الأربعينيات ماتزال عالقة فى أذهان عدد من الذين عاصروا ذلك الزمن، والوصف التالى يمثل واحدة من تلك الصورة التى كان عليها الشعراء وجمهورهم فى الوجه البحرى، وخاصة فى ليالى شهر رمضان.

كان الشاعر يعتلى دكة فى ركن المقهى، والناس من حوله ومن أمامه جلوس على الدكك والكراسى، بينما يتراص بعض الناس خارج المقهى وأمام الباب يفترشون أكوام القشّ. كان صوت الناس يتعالى ما بين راغب فى الاستماع إلى قصة عزيزة ويونس، وقصة الزناتى خليفة، أو قصة بنات الأشراف وغيرها. لكن عندما يبدأ الشاعر فى الغناء ويجرُ بالقوس على وتر الربابة كان الجمع ينصت ولا يتردد إلا صوت الشاعر يملأ جنبات المقهى: «قال الراوى يا سادة يا كرام، اللهم صلّى على البدر التمام، كان فى قديم الزمان عرب يقال لهم بنى هلال، فى بلاد الحجاز، بلاد مشرف العربان، حاكم عليهم سرحان، قاضيهم فايد أبو بدير، فارسهم وقائدهم رزق الجعفرى ولد نايل... إلخ».

كان الشاعر يلون فى صوته ويغير فى طبقته، لا يعيده إلى طبيعته إلا بعدما يصل إلى قوله: «والراوى يقول: صلوا على أكرم رسول» عندئذ يتهيأ الصوت إلى طبقة الغناء(١). وهكذا كان الشاعر يقطع مع جمهوره الليالى المتوالية فى رواية السيرة ما بين الغناء الصريح، الموزون منه والحر، وبين السرد بلهجاته المختلفة وتعبيراته المثيرة.

أما الصورة المعاصرة. فإنها لم تعد تحمل من أصلها القديم سوى تلك الظلال الطفيفة التى تفتقد حماسة الأداء كما تفتقد إلى المستمع الذى يثيرها أو يقدرها. وعلى هذا النحو فالشاعر المعاصر يستهل الأداء بإصدار بضع نغمات فى تكوين لحنى بسيط ينتهى عادة بالنغمة «الأساس» التى تأتى ممدودة ومتكررة مرات عديدة قبل أن يستقر الشاعر على موضع – من زمن الأداء – يكون مناسباً لدخوله بالشعر منغماً.

ويستهل الشاعر غناءه – عادة – بمدح الرسول (صلى الله عليه وسلم) وقد يستطرد فى المديح فينشد مقطعاً شعرياً مستقلاً يوجز واحدة من معجزات الرسول

---

(١) هذا الوصف قدمه: الشيخ أنور عز الدين صقر – منشد ديني متقاعد، عمره ٧٣ سنة يقيم حالياً في مدينة بورسعيد عاش فترة صباه وشبابه بين قريتي أشمون الرمان ومنية النصر مركز دكرنس محافظة الدقهلية تعلم في الكتاب ثم التحق بالمدرسة الابتدائية الأزهرية وحفظ القرآن وعمل مقرئاً ومنشداً محترفاً. والده كان شيخاً للطريقة الرفاعية عن مركز دكرنس (مجموعة التسجيلات الخاصة بالمؤلف/ بورسعيد مارس ١٩٩٥).

الشائعة فى القصص الشعبى الغنائى. وعقب االانتهاء من أداء هذا المقطع يغير الشاعر من مساره اللحنى إلى المسار الخاص بالسيرة حيث يعزف واحداً من الألحان المميزة أو يعزف بعض النغمات التى تدور فى دائرة اللحن الأساسى المميز. وبنهاية العزف ينتقل إلى سرد وقائع من أحداث السيرة يمهد بها للأحداث القصصية التى سوف ينشدها تباعاً. ومن السرّد ينتقل إلى أداء موال يليه غناء موزون فى شعر السيرة. وبهذا الترتيب فإن المغنى يلتزم بتوالى «وحدة الأداء» المكونة من أقسام ثلاثة: السرد، والغناء غير المقيد بوزن، ثم الغناء الموزون. ومن توالى الوحدة بهذه الأقسام الثلاثة تتكون الوصلة الغنائية.

(٥)

التغير وآلياته

مع بداية العقود القليلة الماضية كانت الموسيقا الشعبية قد بدأت تتأثر تأثراً واضحاً بما طرأ على المجتمع من تغير في البنيان الاقتصادى والاجتماعى وفى القيم التى كانت تمارس الموسيقا فى نطاقها، وشيئاً فشيئاً راحت تحدث الكثير من التغييرات المهمة فى هذه الموسيقا، سواء الموسيقا التى اقترنت بمجالات العمل التقليدى أو التى اقترنت بالمناسبات والأحداث الاجتماعية المختلفة.

لقد اختفى وانحسر العديد من الأشكال والممارسات الموسيقية (التى كان يضطلع بها عامة الناس) وهذا لا يعزى برمته إلى الناحية الفنية أو إلى التطلع إلى البدائل المعاصرة التى توفرت على الساحة الفنية؛ وإنما يعزى إلى التغير الذى أصاب آلية الانتاج الموسيقى الشعبى وقلل من أهمية الدور والوظائف التى كانت تؤديه هذه الموسيقا فى الحياة الشعبية التقليدية. ففى مجال العمل الزراعى راحت التقنيات الجديدة تحسر استخدام الأدوات الزراعية التقليدية (كالسواقى والشواديف وما نحوها) فتغيرت بذلك آلية العمل التقليدى وأساليبه فانحسرت مجالات الغناء وانعدمت وظائفه التى كانت مرتبطة بهذه الأساليب القديمة. وانسحبت هذه الحالة على أنماط عديدة من العمل التقليدى وأغانيه (كصيد الأسماك وأعمال الجر والسحب والدق وما شابهها).

مع تغير أساليب العمل ظهرت البدائل الفنية التى توافقت مع أساليب العمل الجديدة ومع إيقاعه وواكبت – فى الوقت نفسه – النزوع إلى الترويح والتسرية أثناء أداء الأعمال، وقد ساعد على ذلك – فى بداية الأمر – توفر أجهزة الكاسيت التى راح استخدامها شيئاً فشيئاً ينتشر فى الحياة الشعبية ويوسع من دائرة استهلاك أصناف مختلفة من الغناء توازت مع متطلبات الذائقة الفنية التى كانت قد بدأت بدورها تتغير وتتنوع، ففى العرس بات من المقبول اليوم – فى كثير من قرى مصر – أن يستعين الناس بالأغانى الإذاعية المسجلة على شرائط كاسيت، فانتشرت، لهذه المناسبات، أشرطة بعينها تحمل عنوان «أغانى الأفراح لمشاهير المطربين» مثل محمد فوزى وشادية وعبد المطلب وأحلام ومحمد رشدى وغيرهم. بل أصبح من المألوف

اليوم أيضاً - وفي قرى مصر - أن يستعين الناس بالشباب الذين يذيعون الأغاني المسجلة على الأقراص المضغوطة (C. D) من خلال أجهزة الكومبيوتر المزودة بمكبرات الصوت الضخمة وهي الخاصية التي باتت تعرف اليوم بـ: «D. J».

وفي سبوع المولود، وفي الطهور أيضاً، اختزلت المراحل الطقوسية، وبات الاحتفال بهاتين المناسبتين - في كثير من أقاليم مصر - يقتصر على بعض الإجراءات الرمزية مع ترديد المقاطع الغنائية غير المكتملة والتي غالباً ما تتداخل مع النصوص والألحان الإذاعية المعروفة.

أما الموسيقا التي اضطلعت بها طوائف المتخصصين والمحترفين ومن في منزلتهم فقد شهدت بدورها انحساراً، بل واختفاء كاملاً للعديد من أشكالها وموضوعاتها وخاصة الأشكال التي كانت تصاحب عروض الفرجة (كالأراجوز والقرداتية والراقصات وخيال الظل ومن لف لفهم) أما الأشكال التي راجت بمعرفة الشعراء والمداحين فقد انحسرت (في تقاليد أدائها القديمة) في جيوب محدودة في بعض أقاليم مصر بعد أن فقد الأداء التقليدي خصائصه الطقوسية أمام البدائل الفنية الجديدة ومن استطاع من الشعراء والمداحين الصمود بحرفته في مواجهة المتغيرات؛ راح يغير بدوره في تقاليد الأداء ويعدل في الأساليب وفي شكل الرواية وفق مقتضيات الحال الجديد.

على أن أثر المتغيرات الجديدة لم يكن لها أن تنعكس بالحال ذاته على وضع المغني البلدي (مغني الموال) إذ مايزال الموال - وكما سبق بيانه - يحظى، عند الجمهور في الثقافة الشعبية وخارجها برصيد كبير من الإعجاب والقبول مما أدى إلى استمرار وجود المغني البلدي إلى اليوم. صحيح أن هذا المغني راح يغير في طرق الأداء وفي الأدوات والآلات وفي الموضوعات وأفاد كثيراً من معطيات الموسيقا الشرق عربية، وتأثر أيضاً بالأشكال الموسيقية الأخرى كالطقطوقة والأغنيات القصيرة الموزونة وزناً قياسياً، لكن مع ذلك - ولأسباب فنية تتعلق ببنية الموال شعراً ونظماً - ظل الموال شكلاً غنائياً رائجاً في الثقافة الشعبية وخارجها مما ساعد المغني البلدي على الحفاظ على تميزه في الساحة الفنية الشعبية إذ مايزال له جمهور يستمع إليه ويقدره.

أما الإنشاد الديني «إنشاد الصييت» فكما سبق بيانه؛ اتسعت مساحته بفضل جهود

المنشدين من جهة وبفضل الإقبال المستمر على الاستماع لهذا الصنف من الغناء من جهة ثانية. أما فضل المنشدين فقد تمثل فى مراعاتهم المستمرة لاحتياجات الذوق الفنى الجديد، وعلى الرغم من الأهمية المتميزة لهذا الصنف من الغناء التقليدى لدى جمهور الثقافة الشعبية؛ فإن المنشدين راحوا مع ذلك يرتادوا مجال التجديد والتنويع فى موسيقا الإنشاد وفى موضوعاته وفى طرق الأداء، فهم أول من أدخلوا آلة العود والكمان إلى مجال الإنشاد بل إلى الموسيقا الشعبية على الإطلاق، وهم أول من أقام الجسور بصورة صريحة بين الموسيقا الشعبية والموسيقا الشرق عربية فأخذوا منها المقامات وطرق الأداء، وفى إطار هذا المبدأ نوع المنشد الصبيت فى تقنياته وزاد فى أدواته فاستخدم السلامية والعود والقانون والأورج أيضاً فى مراحل متأخرة وتعامل مع أجهزة الصوت الحديثة، وصارت له أساليب فى الأداء متجددة دوماً، ليس فقط على مستوى التطريب والشجن الذى تميز به أداء الصييتية المعاصرين؛ وإنما على مستوى العرض المثير الذى يستخدم له المنشد أساليب فى التعبير وفى تصوير المواقف والأحداث التى تحتشد بها موضوعاته الغنائية.

هذا العرض الموجز لا شك أنه بحاجة إلى معالجة مستفيضة تغطى وعلى نحو مفصل الجوانب الأخرى التى انعكست على هذه الموضوعات من ناحية وتغطى على نحو مماثل كافة الأشكال والموضوعات الموسيقية الشعبية من ناحية أخرى، وهو الأمر الذى لا يتسع له المقام فى هذا الكتاب. وما أردنا بيانه من خلال هذا الإيجاز هو التنبه إلى آلية التغير ومقوماته فى انعكاساتها على الأمثلة التى بيناها من انحسار واختفاء وهو الأمر الذى من شأنه دفع الباحثين إلى العناية أكثر بعمليات الجمع الميدانى فى سائر أنحاء البلاد واللحاق بما تبقى من مأثور تقليدى، وتسجيل البدائل المستحدثة.

أما الإسهاب بعض الشيء فى معالجة هذه الآلية ومقوماتها فيمكن تقديمها فى معالجة واحد من هذه الأمثلة التى يمكن تقديمها فى هذا الخصوص - على نحو قد يفى بهذا الغرض، وهو المثال المتعلق بوضعية الآلات والأدوات الموسيقية الشعبية فى مصر(١)، وسوف نركز فى هذه المعالجة على معطيات الواقع الميدانى كشاهد على

(١) هذه المعالجة مأخوذة عن مقال تم نشره بمجلة الفنون الشعبية بعنوان «آلات وأدوات الموسيقا الشعبية» - العدد ٥٦ - ٥٧ - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧ - من ص ١٢٩ .

فعالية هذه الآلية التى تتسلح بها مقومات التغير. ولكى نبين فعالية هذا القانون ومداه لابد وأن نأخذ فى الحسبان طبيعة الإطار الثقافى الذى يضم الآلات والأدوات الموسيقية الشعبية فى مصر صناعة واستخداماً مع الإشارة إلى الدلالات الرمزية التى اقترنت بهذه الآلات سواء من حيث الوظيفة أو من حيث المفاهيم والاعتبارات الثقافية التى أحاطت بها.

منذ ما يزيد عن قرنين من الزمان - وإلى اليوم - لم تتوافر الشواهد التى تشير إلى أن ثمة تغير جوهرى لحق بالآلات الموسيقية الشعبية فى مصر سواء فيما يتصل بشكل التكوين الثلاثى الذى تتألف منه هذه الآلات (آلات النقر والتوقيع/ آلات النفخ فى الأنابيب/ آلات النبر والجر بالقوس على الأوتار) أو فيما يتصل بالتكوين الفيزيائى الأساسى الذى ظهرت به هذه الآلات منذ المراحل التاريخية السابقة، أو فيما يتصل بالنظام السلمى الموسيقى ولون الصوت ومساحته التى عرفت بهم هذه الآلات والأدوات.

يتوازى مع هذا أن كلاً من المصادر التاريخية والدراسات الميدانية المعاصرة تؤكدان أن صناعة الآلات والأدوات الموسيقية الشعبية كانت - ومازال - تجرى بغرض محدد يدل، من ناحية، على أن هذه الآلات (بخصائصها التكوينية) تعد أدوات لعمليات اجتماعية ذات ميزات ثقافية خاصة وعلى الرغم من أن أغلب هذه العمليات تقوم على مبادئ وقواعد فنية (بالمفهوم الموسيقى)؛ فإن الصلة التى تربط بين آلات الموسيقا الشعبية وتلك العمليات تتراوح بين عمليات صوتية مصاحبة للحركة وللصوت البشريين وعمليات بنائية تتحول عندها الآلة - بهيأتها أو بصوتها أو كليهما معاً - إلى عنصر من العناصر الأساسية التى تقوم عليها أحداث اجتماعية بعينها يمكن الإشارة إليها من خلال أمثلة للروابط الشائعة فى الثقافة الشعبية: فالسلامية لإنشاد الدراويش وتجاور الأرغول فى ارتباطه بالتقاسيم وبأساليب أداء الموال. والمزمار للتحطيب ولدورات المواكب والزفات والطنبورة للزار (زار الطنبورة) ولأغانى النوبيين، والربابة لغناء الشعراء والصاجات النحاسية الصغيرة لرقص الغوازى. والبازا للتسحير فى شهر رمضان يضاف إليها بعض وظائف الطبول والدفوف التى عرفت بها لضبط وتوحيد الحركة وللإعلان عن الأحداث الاجتماعية المهمة. يضاف إلى ذلك روابط أخرى تقوم على المفاهيم ذاتها، مثل تلك التى تعيب

استخدام أو حيازة آلات موسيقية بعينها فى المنزل، لمجرد أن هذه الآلات تخص فئة بعينها من الناس لا يصح التمثل بسلوكهم وأفعالهم؛ بينما يباح استخدام آلات موسيقية أخرى والاحتفاظ بها فى المنزل، لأن مجال استخدامها يبرر حيازتها وينأى بمستخدميها عن الشبهات.

هذه التأكيدات - المتعارف عليها - لا تجعلنا ننظر إلى الآلات الموسيقية الشعبية (صناعة وهيئة ودلالة.. إلخ) إلاّ بوصفها ظاهرة ثقافية نشأت واتخذت أشكالاً مختلفة وفق معطيات بيئة وثقافة بعينهما. فالبيئة فرضت نوع الخامات والمواد المستخدمة فى تجهيز وتكوين هذه الآلات بينما وضعت الثقافة إطاراً لإمكانات التصنيع وأساليبه وصاغت تقاليد التدريب والأداء وحددت ماهية الاستخدام ودواعيه.

أما البيئة التى تنتمى إليها الغالبية العظمى من الآلات والأدوات الموسيقية المصرية، فهى منطقة الوادى والدلتا، والثقافة الغالبة والممثلة لهذه البيئة هى ثقافة الفلاحين. وتستند الدراسات الفولكلورية - فى تأكيدها انتماء هذه الآلات إلى ثقافة الفلاحين - إلى النتائج المستخلصة من تحليل النصوص الشعرية التى يقوم عليها الغناء الذى ارتبط بمصاحبة هذه الآلات. يضاف إلى ذلك تأكيدات النتائج المستخلصة من الدراسات التى أجريت للعادات والمعتقدات التى يقوم عليها النشاط الموسيقى فى الريف، كما يضاف إلى ذلك أيضاً الكثير من الشواهد الميدانية التى يبرزها هذا النشاط الفنى الحى، والتى تؤكد - فى الوقت ذاته - أن هذه الآلات وأدواتها المختلفة، كانت - ومازال - تصنع وتستخدم فى إطار معطيات ثقافة الريف، سواء فى بعدها الفنى أو فى بعدها الاقتصادى. فالمؤدون على هذه الآلات لا يشترونها من الأسواق، لأن انتشار هذه الآلات ودوام وجودها - فى مجتمع الريف - قاما على أن هذه الآلات تصنع وتجهز حسب الحاجة أى أنها: آلات تفصيل، وأن الذين يقومون بصناعتها أو تجهيزها هم غالباً الأفراد الذين اعتادوا الأداء على هذه الآلات وهم - لذلك - أكثر الأفراد دراية وخبرة بمستلزمات التجهيز وأساليبه.

وإذا كانت هناك تجهيزات تحتاج إلى تقنيات أو أدوات خاصة لا تتوافر لدى العازف (مثل أعمال الخرط) فإنها لا تتم عادة إلاّ بإشراف العازف نفسه ووفق المواصفات الفنية وسائر الشروط التى يحددها العازف. وخارج هذه القاعدة هناك مجالات ضيقة ومحدودة يجرى فيها تصنيع وتجهيز بعض الآلات الموسيقية

لأغـراض تجـارية، على أن الصـانـع - فى المجـال التـجـارى - لا يلتـزم عـادة بالمواصفات والمقاييس الفنيـة الدقيقة التى تتطلبها الآلة الموسيقية ولا يولى أهمية كبيرة لإضافة الرموز والدلالات الثقافية المتعارف عليها فى المجال الذى تستخدم فيـه هذه الآلة أو تلك إلا إذا كـانت هناك توصيـة بذلك من قبل العـازف. وللعـازفين طلبات وشروط خاصة تختلف من عازف لآخر ومن منطقة إلى منطقة، كما تختلف باختلاف نوع الآلة ودواعى الاستخدام وبحسب المفاهيم الدائرة حولها.

على أن اضطلاع الأفـراد - فى المجتمع الريفى - بمهمة تصنيع وإعداد آلاتهم الموسيقية بأنفسهم، لا يكشف عن التقاليد الفنية والمفاهيم المتعلقة بالآلات الموسيقية فحسب؛ وإنما يكشف - فى الوقت نفسه - عن مبدأ أساسى تعارف عليه المجتمع الريفى، وهو المبدأ الذى يظهر على وجه الخصوص المواضعات التى تقوم عليها عملية الانتاج والاستهلاك، فلا فارق جوهرى يمكن أن يذكر بين المواضعات التى يجرى بمقتضاها تصنيع الآلات والأدوات الموسيقية، وتجهيز الخبز والجبن وسائر احتياجات البيت الريفى، فكلها تقوم على مبدأ واحد: «الناس فى هذا الإطار الثقافى ينتجون بأنفسهم ما يحتاجونه» يساعد على ذلك - كما هو معروف - أن نمط الانتاج الزراعى خلق بناء اقتصادياً واجتماعياً وثقافياً متكاملاً كان» يوفر للأفراد مقومات الحياة اليومية.

على أن هذا القول لا يعنى - فى الوقت نفسه - أن الآلات والأدوات الموسيقية الشعبية (صناعة واستخداماً) اتخذت حالة ثابتة، فهذا القول يتنافى وطبيعة الثقافة، فالثقافة حية بخصائصها، تتغير وفق مقومات وشروط ثقافية واجتماعية واقتصادية. ومما لا شك فيه أن هذه الآلات تأثرت بما لحق من تغير فى أبنية المجتمع ولاسيما تلك المقومات التى تبدو وثيقة الصلة بالنشاط الموسيقى وبالنشاط الذى ينظم عملية صناعة استخدام هذه الآلات.

وبصدد آثار التغير التى لحقت بحال الآلات الموسيقية الشعبية وأدواتها نشير إلى الآلات التى اختفت من الحياة الفنية كالربابة القدح والجمبرة والكبكب الخشبى، ونشير إلى الآلات التى ندر استخدامها فى الحياة الفنية الشعبية كالرجوج (طبل الجمال) والكاسات النحاسية الكبيرة، ومما هو جدير بالذكر أن اختفاء أو ندرة اسخدام هذه الآلات صاحبه اختفاء مماثل وندرة مماثلة فى الأشكال الفنية التى ارتبطت

بهذه الآلات والأدوات.

هناك صور أخرى مختلفة للتغير يتجلى بيانها فيما لحق بهيئة بعض الآلات الموسيقية، والتغير الذى لحق بهيئة الآلات لا يقف - فى حقيقة الأمر - عند مجرد الاستغناء عن جزء منها أو إضافة جزء إليها، وإنما يمتد إلى النظام الموسيقى نفسه فيتغير فيه بقدر متساو مع هذا الاستغناء أو تلك الإضافة، فالأرغول الكبير (مقاس ٢٤) وهو آلة نفخ موسيقية مجهزة من قصب الغاب، عرف فى هيئة أنبوبتين يمتد طول أحدهما ليتجاوز المترين بينما يصل طول قطر كل من الأنبوبتين إلى ثلاثة سنتيمترات، وعلى الرغم من أن صوت هذا الأرغول كان عنصراً مهماً ارتبط بمصاحبة أشكال غنائية لها منزلة مهمة عند الجمهور، وذات شهرة واسعة الانتشار، فإن عدد العازفين على هذه الآلة كان - وكما يقول شيوخ العازفين - عدداً قليلاً بالقياس إلى عدد العازفين على الآلات الموسيقية الشعبية الأخرى، ويعزى هذا - كما يقول العازفون أنفسهم - إلى صعوبة العزف على هذه الآلة وبسبب أن طول الأنبوبين واتساع طول قطريهما يتطلبان من العازف أن يدفع فيهما قدراً وفيراً من الهواء لكى يصدر الصوت، وكذلك بسبب تباعد مواقع الثقوب (المرصوصة على صدر القصبة) عن بعضها البعض، وهو الأمر الذى يتطلب جهداً كبيراً لا يقدر عليه أى عازف.

على أن الأخذ بهذه الأسباب وحدها غير كاف لتبرير التغير الذى لحق بهيئة هذه الآلة التى عرفتها الأجيال لقرون عديدة، إلا إذا أخذ فى الاعتبار أن طبيعة الاحتياجات الفنية الشعبية المعاصرة أتاحت للعازفين على هذه الآلة مجالاً للاختيار من البدائل المتاحة من الآلات الموسيقية الشعبية، خاصة وأن العازفين راحوا شيئاً فشيئاً يقللون من استخدام الأرغول الكبير ويزيدون من الإقبال على استخدام الأحجام الصغيرة منه قبل أن يطوعوا الأرغول الكبير نفسه للمقتضيات الموسيقية الشعبية الجديدة.

لقد ظهر الأرغول الكبير (مقاس ٢٤) دون الوصلة الزائدة المسماة «كُم» فتساوى طول الأنبوبين وراح يروج ويستخدم فى هذه الهيئة المعروفة باسم «القرْمة» وساعد على هذا الرواج أن الآلة احتفظت بالصوت ذاته الذى كان يصدر عنها مع فقدان الطبقة الصوتية الغليظة التى كانت تصدر عن قصبة «الكم» فراح الموسيقيون يستعيضون عنها بإدخال آلات موسيقية أخرى كالكمان والعود لا لأداء الألحان

فحسب وإنما لملء المفتقد من الطبقات الصوتية الغليظة (الفرش/ باص الأرضية) التي كانت تملؤها القصبة الزائدة في زنان الأرغول (مقاس ٢٤) والمسماة «كم» ومازال آلة القرمة تستخدم في صحبة المغنين إلى اليوم وإن كان هذا الاستخدام يتم في نطاق أنشطة موسيقية قليلة الحدوث نسبياً في الحياة الفنية الشعبية.

وبجانب الأرغول تطالعنا آلة «الطنبورة» بصور أخرى للتغير، ليس في الهيئة فحسب؛ وإنما في الأجزاء والمكونات أيضاً، وهي الهيئة المنوعة لآلة الطنبورة والمعروفة باسم «السمسمية»، حيث جاء مصوتها (أو صندوقها الرنان) في أشكال متعددة، منها الدائري والمستطيل والمربع والمعين. وفي السمسمية شدت الأوتار من السلك الصلب بأعداد تجاوزت السبعة عشر وتراً بدلاً من الأوتار الخمسة التي كانت تجهز من معي الحيوان أو من النايلون، وعدلت طريقة شد الأوتار لتصبح بالمفاتيح الخشبية المخروطة بدلاً من حلقات القماش.

هذه الأمثلة (وغيرها كثير) تبين أن حال الآلات الموسيقية الشعبية (صناعة واستخداماً.. إلخ) لا تصح معالجته في عزلة عن إطاره الثقافي الذي يضمه، ففي هذا الإطار يمكن الوقوف على الآلية الخاصة التي يتم بها التغير الذي يلحق بالآلات الموسيقية الشعبية، وهذه الآلية (مهما تغيرت في إطار ثقافتها) تظل مرجعاً أساسياً ليس فقط في تفسير صور التغير الذي يلحق بالآلات وإنما - وإلى حد كبير - في تفسير أشكال التغير الذي يلحق بالعديد من العناصر والظواهر الشعبية.

أما التغير الذي يلحق بحال الآلات الموسيقية الشعبية ولا يتفق وهذه الآلية (الشعبية) ولا يتفق مع مقوماتها؛ فإنه يعزى إلى تأثير عوامل أخرى (غير شعبية) وهي العوامل التي لا تستهدف الآلات الموسيقية على وجه الخصوص وإنما قد تستهدف الثقافة الشعبية برمتها.

ثانياً: الدراسات الأجنبية

كانت طبيعة النهج والمنطلق النظرى التى قام عليها علم الموسيقا المقارن (قبل ما يقرب من تسعين عاماً) سبباً رئيسياً فى نشوء العديد من وجهات النظر النقدية التى ساهمت بصور عديدة فى تعديل الأفكار والمفاهيم التى كان ينطلق منها هذا العلم، والتى دامت حتى منتصف القرن العشرين، وخاصة تلك الأفكار التى كانت تدور فى إطار نظرية المناطق الثقافية وما تضمنته من أفكار "الارتقائية". ولا شك أن تعديل أو تغيير هذه الأفكار - وخاصة فيما يتصل بالجانب التطبيقى المقارن - قد سار ناحية تصحيح العديد من المفاهيم التى كانت ترتبط بهذه النظرة مما أدى إلى نشوء علم الاثنوموزيكولوجى الذى سعى به العلماء إلى تقديم الحضارات الموسيقية تقديماً عادلاً بعيداً عن التحيز الذى كانت تتسم به النظرة العرقية المركزية. ومع تطوير العلم فى هذا الاتجاه راح يكتسب العديد من المفاهيم الجديدة التى عددت النظرة ونوعت من مداخل البحث. وهى الناحية التى نحاول رصدها فيما نعرض له من الدراسات التى أجريت على الموسيقا لدى المجتمعات التقليدية المختلفة. والمعروف أن طبيعة منهج العمل فى مجال الدراسات الموسيقية التقليدية (شأنه فى ذلك شأن طبيعة العمل فى أى مجال علمى آخر) يتحدد دائماً بالنتائج التى يستهدف تحقيقها ومن ثم تعددت مناهج البحث لدى الدارسين كل فيما يهدف إليه، بحيث يمكن القول إنه - وخلال العشرين عاماً الماضية - ظهر العديد من الدراسات التى يمكن حصرها فى مجموعتين رئيسيتين:

المجموعة الأولى: الدراسات الوصفية التحليلية والمقارنة.

المجموعة الثانية: الدراسات فى مجال الأرشفة والتصنيف وتقنيات الجمع والتوثيق.

وهذه الدراسات جميعاً تمثلها قائمة مطولة تعد بالمئات، وهو الأمر الذى يصعب معه التصدى لمجمل هذا العدد فى عرضنا التالى، ولذلك فإن أغلب الدراسات التى وقع عليها الاختيار والتصدى لها فى هذا العرض (بعد تلخيصها) تمثل - فى الحقيقة - مجمل التيار السائد فى المعالجات المعاصرة التى ظهرت خلال العشرين سنة الماضية، هذا من ناحية، وتمثل - فى الوقت نفسه - أهمية خاصة من ناحية المنطلق النظرى ونوع الموضوعات التى تطرحها هذه الدراسات والتى تمس احتياجاتنا فى حقل الدراسات الموسيقية الشعبية المصرية من ناحية ثانية.

المجموعة الأولى:
الدراسات الوصفية التحليلية والمقارنة:

› على الرغم من تعدد وتباين هذا الصنف من الدراسات - فيما يتصل بالمنطلق النظرى الذى تأسست عليه - فإنها تتقارب جميعاً مع بعضها البعض وإلى حد كبير فى الكيفية التى راحت تعالج بها موضوعات الموسيقا التقليدية، وتتقارب أيضاً فى العديد من المداخل التى استقرت على اختيارها كركيزة منهجية ملائمة فى درس هذه الموسيقا، من ذلك ملاحظة أن القاسم المشترك فى أغلب هذه الدراسات راح يعطى أولوية للمدخل الاجتماعى كأحد أهم المداخل الرئيسية فى دراسة الموسيقا التقليدية (أو الشعبية). وهى النظرة التى يمكن ردها إلى منتصف الستينات من القرن العشرين والتى تعود إلى كتابات "ألن. ب. مـــريام Alan P. Merriam "عن الموسيقا التقليدية الأفريقية[1]، حيث كان يؤكد أن هناك اتجاه يعلق أهمية كبيرة على الدور الذى يلعبه النشاط الموسيقى فى المجتمع ويعتبره عنصراً متكاملاً ووظيفياً من عناصر ثقافية، وأن هذا الاتجاه يمثل سمة تشترك فيها الموسيقا مع المظاهر الجمالية الأخرى فى الثقافة، ويجرى التشديد عليها فى معظم المجتمعات التى تغلب عليها الأمية أو فى كلها تقريباً، وعلى سبيل المقارنة يذكر "مـريام " أنه فى المجتمعات الأوربية والأمريكية ميلاً إلى تقسيم الفنون إلى دوائر منفصلة وإلى عزلها عن مظاهر الحياة اليومية. وهكذا يلاحظ أن هناك اتجاهاً يرمى إلى التمييز بين الفنون "المجـردة "و"الفنون التطبيقية "وبـين "الفنان الحق "و"الفنان التجارى "أو "صاحب الحرفة "من حيث الدور والوظيفة. ويذهب المجتمع الغربى إلى مدى أبعد من ذلك فيميز بين "الفنانين "و"جمهور الحاضرين من المتفرجين أو المستمعين "وتكون فئة "الفنانين "فى العادة محدودة العدد إذ لا يشترك فى النشاط الفنى فى المجتمعات الغربية سوى أفراد قليلون نسبياً وأقل منهم فى نظر المجتـمع هم أولئك الذين "يجـيـدون "أداء فنون معينة كالموسيقا والرقص. أما فى المجتمعات التى تغلب عليها الأمية فلا يوجد فى أى منها اتجاه إلى رسم مثل هذه الخطوط الفاصلة المميزة، فالفن فى هذه المجتمعات جزء من الحياة ولا ينفصل عنها، ولا يعنى هذا بالطبع أنه لا توجد مجالات اختصاص، إنما الذى يجب التنبه إليه هنا هو

---

(١) ألن. ب. مـريام: "الموسيقا الأفريقية. الثقافة الأفريقية، دراسات في عناصر الاستمرار والتغير. المكتبة العصرية .بيروت. ١٩٦٦.

أن فى المجتمعات غير المتعلمة أعداداً كبيرة نسبياً تجيد ممارسة الفنون، وأن ألوان النشاط الجمالى المختلفة ترتبط ارتباطاً وثيقاً بجملة النشاط الوظيفى، فالوظائف العادية التى تؤديها الموسيقا فى المجتمعات الغربية من قبل الاستجمام ومصاحبة الرقص والخدمات التى تؤديها فى الاحتفالات الدينية؛ هذه الوظائف نجدها كلها فى المجتمعات غير المتعلمة. وبالإضافة إلى ذلك تستعمل الموسيقا فى ظروف ومناسبات أخرى كثيرة من بينها: أن قبيلة "الهوتو "فى رواندا تميز ما لا يقل عن ٢٤ نوعاً من الأغانى الاجتماعية العامة التى لا تدخل فى نطاق الأغانى الدينية. وتتناول هذه الأغانى الاجتماعية موضوعات كثيرة منها ما يؤديه موسيقيون محترفون لأغراض الترفيه، ومنها ما يؤدى فى مناسبات شرب البيرة أو الحرب أو تقديم الولاء للزعيم أو للصيد أو الحصاد أو الأشغال العامة ومنها أيضاً ما يؤدى للاحتفال بميلاد طفل إلخ.. ولا تختلف هذه الوظائف كثيراً إذا ما ذهبنا لذكر الأمثلة المشابهة عند قبيلة "التوتسى "فى رواندا وفى غيرها من القبائل المحيطة.

› ومع مرور السنين اكتسبت هذه النظرة العديد من التأكيدات والتشديد على أهميتها فى فهم الموسيقا التقليدية، فبعد مرور ما يقرب من أربعين عاماً على دراسة "مريام "يؤكد ج. هـ. كوابينا نيكيتيا Nketia. J. H (١) على أهمية معالجة الموسيقا كجزء من مجالات مختلفة من الحياة الفردية والاجتماعية المنظمة، ويدلل على ذلك بأمثلته عن مجال الأسرة فيذكر أن هذا المجال دائماً ما يوفر الوسائل لإحداث الفعل الموسيقى ويصور ذلك فى الأغانى المصاحبة لعمليات الدق والطحن وتهنين الأطفال التى تتفاعل من خلالها الأمهات، ليس فقط مع أطفالهن وإنما مع غيرهن فى البيئة من حيث إنها تنعكس بصورة فردية على أزواجهن أو على علاقتهن بالأقارب وغير الأقارب. وبالمثل يشجع النطاق الاجتماعى الخلق (الإبداع) الموسيقى لنشاطات الجماعات المهنية مثل التجار ورعاة الماشية

١ ـ ج. هـ. كوابينا نيكيتيا Nketia. J. H، مدير معهد الدراسات الأفريقية بجامعة غانا (سابقا) والآن يعمل أستاذ للموسيقا بجامعة كاليفورنيا بلوس انجلوس، ومؤلف العديد من الكتب والمقالات عن الموسيقا والثقافة الأفريقية، من بينها الدراسة التي اقتبسنا منها بعض المقاطع والأفكار وهي بعنوان التفاعل من خلال الموسيقا "ديناميكيات العمل الموسيقي في المجتمعات الأفريقية، ترجمة أحمد رضا محمد رضا"، المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية ـ العدد ٥٣ ـ السنة الرابعة عشرة. نشر: مركز ومطبوعات اليونسكو. أكتوبر ـ ديسمبر ١٩٨٣، ص ٤٦.

وصائدى الطيور والحيوانات والأسماك. وعلى هذا الأساس أيضاً تخلق مطالب الحياة الدينية الحاجة إلى الموسيقا الخاصة بالآلهة أو بمختلف نشاطات العبادة وموسيقا الشعائر والجلسات المتصلة بصحة الفرد الروحية والعقلية، ومن ثم تعطى الموسيقا مكانة خاصة فى مجال العلاج، إما بذاتها وإما باعتبارها امتداداً للأعمال الرمزية المعدة لتحقيق الذات، من ذلك مثلاً أن فى بعض مجتمعات زامبيا تستخدم وسيلة لمن يشتبه فى إصابته بمرض عقلى أو أن روحاً قد تسلطت عليه، وذلك بتكليفه بأن يغنى أكبر عدد يستطيعه من الأغانى فى حين ينصت إليه بعض الأخصائيين لمعرفة سرّ علته، فإذا لم يسفر الغناء عن تهدئة العليل تؤدى الشعائر المناسبة، ويزداد النشاط الموسيقى قوة. وتستخدم هذه الطريقة أيضاً - وإلى حد ما - فى ترتيب تسلسل الموسيقيين الملكيين "أنجوما "حين يتبين أن حالة المريض ترجع إلى موسيقى متوفى..، ويتابع نيكيتيا رصد النشاط فى أفريقيا فى أمثلته المتعددة مؤكداً على أهمية البعد الاجتماعى للتعرف على أمثلة ونماذج هذه الموسيقا، فيؤكد أن قائمة الموضوعات الموسيقية سالفة الذكر وكذلك الأحداث والمناسبات الاجتماعية، يمكن مضاعفتها كثيراً وتطويرها بأمثلة نوعية من مختلف المجتمعات دون إضافة أي شيء ذو أهمية للصورة الاثنوجرافية العامة للحياة الموسيقية أو الميل لاستخدام الموسيقا لتحقيق الأهداف الاجتماعية أو الوفاء بحاجة الأفراد أو الجماعات المنبثقة عن الموسيقا؛ لأنه يتبين مما سبق أن الموسيقا - ورغم أنها متعة كبيرة لدى المجتمعات الأفريقية - فإنها ليست نشاطاً قاصراً على نظم شغل أوقات الفراغ، فالموسيقا - كما يقول - تدخل كل مجالات العمل الاجتماعى التى يتحتم فيها توثيق العلاقات بين الأفراد وتأكيدها أو إعادة توصيفها، كما تتخلل المناسبات التى تتطلب تشجيع التفاعل التلقائى، ومن ثم فالموسيقا يمكن أن تؤدى فى البيت أو المزار أو الأماكن المتاحة للجمهور كناصية الشارع أو فى الأرض المجاورة للمسكن أو فى السوق أو فى قصر الزعيم أو ساحة عامة للرقص، أو بعبارة أخرى: حينما يجرى تفاعل فى النشاط الاجتماعى بين الأم وطفلها أو بين الأطفال وبعضهم البعض أو سائر الجماعات المتماثلة أو الأقرباء أو أعضاء الجمعيات أو فى المجتمع بأسره.

› وفى سياق متقارب من هذا التحليل يصيغ "ديتر كريستينسين هذا المعنى فى

تصديه لمعالجة وضعية الموسيقا التقليدية فى "صحار "بسلطنة عمان(١). فيؤكد أنه - ومن وجهة نظر تحليلية - يجب أن ينظر إلى الموسيقا كمجموعة من الأفكار والسلوكيات، والتى لا تمثل النماذج الصوتية إلا جانباً منها، والتى تتضمن أيضاً الأخذ فى الاعتبار المبادئ الثقافية /الاجتماعية. وفى حالة "صحار "يمكن أن تضم أيضاً الرقص الحركى /اللغة /استعمال الآلات /الأسلحة والأزياء. ففى المفاهيم "الصحارية "لا توجد موسيقا منفصلة تعتمد على الصوت وحده، ومن ثم تأتى التأكيدات على أهمية تصدير المدخل الاجتماعى، خاصة وأن تحليل المعلومات التى لديه تؤكد وجود واستمرار تقاليد فى غاية الثراء فى مجال الفنون وممارساتها، والكفاءة عند ممارسيها (كما تشير هذه المعلومات) إلى أن هذه الفنون تعلب دوراً بارزاً فى التكوين الاجتماعى الثقافى الذى يساهم بفاعلية فى تكيف الكيانات العرقية فى بيئة صحار المتعددة الثقافات.

› ولعل أحدث تردد ما زال يستجيب لأهمية هذه النظرة "الاجتماعية "فى الدراسات الموسيقية الأكثر حداثة هو ما تمثل فيما كتبه "هانز برانديس Hans Brandeis" فى معالجته للموسيقا والرقص عند جماعات الأقليات فى جزيرة مندناو بالفيليبين(٢)، فيؤكد - بعد وصفه الدقيق للنواحى التى حددت توجهه الاثنوجرافى فى دراسة هذه الموسيقا، وبعد ذكر ملاحظاته التفصيلية عن وضع الموسيقا فى الاستخدام الصوتى البشرى (التصويت بالحنجرة) واستخدام الآلات استخداماً فردياً واستخداماً جماعياً- يؤكد: أن كل ملاحظاته وشواهده العينية للنشاط الموسيقى عند هذه الجماعة لا يمكن فهمها فهماً لائقاً إلا بالنظر إليها على أنها إعادة بناء للماضى. وعلى الجانب الآخر، فإن المفاهيم الموسيقية ما تزال تؤثر على الحياة الحالية الجارية عند هذه

(١) ديتر كرستينسين صناعة الموسيقا في "صحار "الفن والمجتمع في منطقة الباطنة، الوثائق الكاملة للندوة الدولية لموسيقا عمان التقليدية، مرجع سابق، ص ٧٢.

(٢) هانز برانديس Hans Brandeis درس الاثنوموزيكولوجي والانثروبولوجي والسيكولوجي في جامعة برلين الحرة، وهو عضو في الرابطة الفيليبينية ببرلين. وخلال ست رحلات وعلي مدار سنتين أجري عملاً ميدانياً مكثفاً عن جماعات الأقليات في جزيرة مندناو Mindanao (موسيقا ورقص الـ بوكيدنون /مندناو، مقدمة قصيرة: ."Music and Dance of the Bukidnon~ S. of Mindanao A. Short Introduction" منشورات الجمعية الفيليبينية (FAB) ١٩٩٣ - نسخة من الانترنيت، قائمة: (University Libraries). .Ethnomusicology Folk Music, and World Music

الجماعة، وأن جانباً كبيراً من فهم هذه الجماعة يتوقف على فهم هذه الموسيقا التى تحركهم من ناحية، وأن الكثير من جوانب هذه الموسيقا سوف يظل غامضاً وحتى على الأجيال المستحدثة من أبناء الجزيرة أنفسهم ما لم يعرف هؤلاء تاريخ التقاليد عند السلف والتى ما زالت تؤثر بدرجة ملحوظة على نمط الحياة فى هذه الجزيرة رغم ضعف مقاومتها للمستحدثات التى تأتيهم من الخارج وذلك من ناحية ثانية.

› وفى منحى أكثر تحديداً لأهمية النظرة إلى المدخل الاجتماعى فى تفسير الظاهرة الموسيقية يكتب "أرين ماركوف "Irene Markoff فى مقدمته: "مدخل إلى الموسيقا الصوفية فى تركيا"(١) أنه من الصعب تقديم وفهم العلاقات التنظيمية المتبادلة بين مراحل التدرج فى البعد الروحانى (عند الصوفية) وكذلك مراحل العمل الخارجى التى تجرى فى أشكال الأداء؛ دون فهم عميق للديناميية التى تقوم عليها هذه العلاقة، ومن ثم يجب فهم الهيكل النظامى الذى يشكل سلسلة المعتقدات عند الجماعة الصوفية فى تركيا من ناحية، وفهم مظاهر التعبير العاطفى التى يشدد عليها وتجسد فى أشكال الأداء كجزء من المراسيم الطقوسية عند هذه الجماعة.

› ويذهب مايكل فريشكوب Michael F. إلى توسيع النظرة إلى نسق العلاقات التى توجه الجماعة وتحدد أوجه نشاطها الظاهر. ففى دراسته للطرق الصوفية فى مصر ١٩٩٩(٢) يرد نسق العلاقة التى تحكم الجماعة إلى الخلية الأولى المكونة لها وهى "الفرد "وذلك فى محاولة تحليلية لاستكشاف العلاقة الجدلية بين الفرد

---

(١) ١ ـ أرين ماركوف Irené Markoff من جامعة يورك ـ Introduction to Sufi Music and Ritual in Turkey ـ نشرة جمعية الدراسات الشرق أوسطية ديسمبر ١٩٩٥ Middle East Studies Association. (من الانترنيت، مصدر السابق).

(٢) مايكل فريشكوب Michael F،أداء اللغة كطريقة للوصول إلى الهدف، دراسة مقارنة للطرق الصوفية فى مصر، – " Language performance as an Adaptive Strategy: A Comparative Study of Sufi Orders in Contemporary Egypt"

أطروحة لنيل درجة الدكتوراه من جامعة كاليفورنيا فى لوس انجلوس سنة ١٩٩٩ ولم نتمكن من الاطلاع على نسخة من هذا البحث لأنه لم ينشر بعد. أما المعلومات الموضحة عن منطلق هذا البحث وفهم المعالجة، فقد تحصلنا عليها من الباحث نفسه فى لقاء معه فى منزلنا بالعباسية مساء الأربعاء الموافق ١٧ /٧ /٢٠٠٢ وذلك أثناء زيارته للقاهرة.

والمجموعة، من ناحية وإثبات الكيفية التى يتمثل فيها كل منهما دور الآخر فى مواجهة المواقف المختلفة من ناحية ثانية. وفى ذلك يستند "مايكل "إلى نظرية بيير بورديه P. Bourdiea التى تركز على تفسير الكيفية التى يتصرف بها الأفراد فى المواقف المختلفة حيث إن هذه الكيفية (أو الكيفيات) هى التى تنتج التاريخ فى نهاية الأمر. فيقول إن الفرد له دور لكنه ليس حراً حرية مطلقة لأنه حبيس محدودية الاحتمالات الخاصة به، مثال ذلك أنه من المستحيل أن يتواجد الفرد فى مكانين فى وقت واحد لأن هناك قيود بيولوجية وفيزيائية، وفى المقابل توجد قيود اجتماعية، هذه القيود يمكن أن تأتى بأمر سلطوى، ومع ذلك هناك أيضاً عوامل داخل الفرد (الوجدان) يتشكل فيها التيار الاجتماعى الكلى، وهذه العوامل ليست دائماً مقصودة أو متعمدة، لكنها تأتى فيما يمكن تسميته "بالاستراتيجيات " التى يتسلح بها كل فرد فى مواجهة أى موقف. كذلك ليست الأبنية الاجتماعية وحدها هى التى تعمل، تماماً مثلما أن الفرد وحدة لا يملك التأثير، إنما البناء الاجتماعى هو الذى يحكم الفرد، والفرد مع مجموعة الأفراد هم الذين يشكلون الأبنية الاجتماعية. ويتساوى هذا المثال مع النظرة للتفسير التاريخى للمجتمع (كما هو عند ماركس) هذا التفسير ليس وحده المحرك، كذلك مجموعة الاعتبارات النفسية (كما هو عند فرويد) ليست وحدها المحرك، وإنما كل هذا - وبقدر محسوب -ينشئ الأفعال لمواجهة المواقف..، ويتابع "مايكل "تفسيره لهذه العلاقات، فيؤكد – فى حديثه عن دور الفرد: أن الفرد – وبسبب أن لديه مجموعة من الكيفيات أو الآليات (بسبب التأثير التراكمى للمجتمع)، ليس مضطراً إلى إبداء تصرف أو رد فعل بعينه وإنما لديه المرونة لكى يغير أو يعدل أو "يلعب "أو يراوغ لاختيار الفعل الذى يراه ملائماً للموقف، وتختلف هذه الاستراتيجيات من مجتمع إلى مجتمع آخر.

لكن ما هى الدوافع التى تكمن وراء هذا كله؟ يقول "مايكل "أن لدى "بيير بورديه "تفسيراً مكون من فكرتين. الفكرة الأولى: تزويد الفرد بما يسمى (رأس المال Capital) . رصيد اجتماعى أو رصيد ثقافى أو فنى أو مالى أو رصيد من الوجاهة الاجتماعية أو ما نحو ذلك. وكل رصيد من هذه الأرصدة يتحقق وفق شروط بعينها وليس بأية وسيلة مع وجود الحرية التى تتفاوت من فرد إلى فرد آخر. والفكرة الثانية: هى فكرة "المجال field" حيث يتصور "بورديه "أن المجتمع تحكمه مجالات

متعددة وأن على الفرد أن يراعى تقاليد كل مجال يدخل إليه، والفرد قد يتصرف بمرونة وبذكاء اجتماعى لا يعرضه للانتقاد، وهو - فى الوقت نفسه - قد أعطى للمجال حقه الاجتماعى، وكل هذا ليس فى الوعى المقصود وإنما هو فى الوجدان التلقائى، بمعنى أنه ليس فى كل الأحوال فاعلاً أو لاعباً مزيفاً. ومن هنا تأتى أهمية النظرة إلى الفعل أو رد الفعل معتمدة على الآليات وعلى الرصيد وعلى المجال.

على أساس هذه النظرة انطلق "مايكل "يعالج وضعية الطرق الصوفية فى مصر. مركزاً على الذكر، وحاول تحليل مكوناته تحت مسمى "اللغة "لأن اللغة أساس فى الحضرة وأنها الرموز الوحيدة أو شبه الوحيدة عند المسلمين (على خلاف الطقوس فى الكنيسة التى تعتمد على الشموع والملابس والمباخر والاكسسوارات.. إلخ) كما أن اللغة مركزية فى الحضرة (وعاء للأفعال والإجراءات المهمة) ولاحظ "مايكل "أن هناك اختلافات بين الطرق الصوفية وبعضها البعض من ناحية استخدام اللغة /الأداء ولاحظ أيضاً أن هناك اختلافاً فى التنظيم الاجتماعى والصوت وسرعة الإيقاع من جميع نواحيه.

ويطرح "مايكل "تساؤلين رئيسيين. الأول: عما إذا كان صحيحاً أن الدوافع ترجع إلى الآليات التى يستخدمها الأفراد (كما يقول بورديه) وإذا كان الأمر كذلك فكيف إذاً تفسر الاختلافات القائمة بين الطرق الصوفية وبعضها البعض؟ (مع ملاحظة أن هناك أشياء متوارثة تتواجد إلى اليوم، ليس بسبب أن لها وظيفة، وإنما يبدو أن وجودها استمر بسبب ما يمكن تسميته "قوة الدفعة الأولى"). أما السبب الثانى فيتعلق بسبب تواجد الأفراد فى الحضرة، هل هو بسبب الرغبة فى زيادة "الرصيد "الدينى، أم أن الأبنية الاجتماعية هى التى تفرض هذا التواجد على الأفراد؟

وللبحث عن إجابة لهذين التساؤلين حاول "مايكل "توسيع مفهوم "الآليات والكيفيات "لأنه يرى أن هناك نهج (أو مصلحة مشتركة) لمجموع الأفراد تزود كل واحد منهم بناحية معينة (رصيد) وبذلك يمكن أن نرى المجموعة وكأنها فرد واحد، أى أنه يمكن أن نرى الآليات أو الكيفيات (الموضحة سلفاً عند بورديه) وكأنها آلية جماعة فى فرد واحد، لأن الجماعة - فى هذه الحالة - لديها: المجال + الرصيد + الكيفيات أو الآليات (أى الكل X واحد) ويسرى هذا بالطبع على المجموعة الموحدة

وليس على كل أو أى مجموعة أفراد. وبذلك لو نظرنا إلى عمل الطريقة الصوفية فى الذكر، وجدنا أنها تفعل شيئاً منطقياً في المجتمع أو فى "مجال "العمل الصوفى بغرض تزويد المكانة "الرصيد". ويمكن تفسير هذا على أن الطريقة - ككل - بمثابة فرد واحد. من هنا يفسر "مايكل "كيف عمل فى توسيع نظرية الكيفيات أو الآليات وتطبيقها على الذكر فى الطرق الصوفية فى مصر، مع تأكيده الدائم (فى حديثه المتواصل) على أنه ليس ضرورياً تطبيق هذه النظرية على كل مجموعة وكذلك على كل فرد أو على كل طريقة صوفية.

› وثمة منحى آخر فى الدراسات التحليلية يعنى بالعناصر والتراكيب الصوتية فى الموسيقا تحت تسمية "بصمة الصوت "وهو الاتجاه الذى ظهرت فيه عدة كتابات مهمة للعالم الأمريكى مانتيل هود Mantle Hood، (١) آخرها ما جاء فى الوثائق الكاملة للندوة الدولية لموسيقا عمان التقليدية والمشار إليها فى مواضع متعددة فى هذا العرض. وتدور كتابة Hood فى هذا الموضوع حول تلك الظاهرة التى يمارسها الإنسان كل يوم وبشكل عادى وهى ظاهرة التعرف على أحد الأصوات، وكيف يمكن تطبيقها للتعرف على نوع معين من الموسيقا، فإذا صح التقدير فإن المغزى الواضح له: أن الثانية أو الثانيتين المطلوبتين للتعرف على صوت موسيقى مألوف للأذن لا تكفيان لإمكان التعرف على أنماط لحنية وإيقاعية أو هارمونية، ولكن العينة الموجزة كانت كافية لتأسيس الأنماط المميزة "للغلاف الصوتى "الكامل بكل ما يتألف منه من العناصر (البارامتر) الأحد عشر أو تزيد، وهى التى يتم تحديدها بعد ذلك خلال الدراسات المعملية، ومن أبرزها بطبيعة الحال المجال الجزئى للذبذبات والبداية والصعود، والزمن والتراجع وغير ذلك مما يتطلب وزناً دقيقاً.

وكلما أمعنت النظر فى إمكانات اكتشافات العرض الرنينى Sonographic المستمر طوال الوقت، كلما زاد الاقتناع بأن المجال الجزئى للأصوات التوفيقية Partial Spectrum هو أخطر جوانب التحليل الموسيقى وأقلها حظاً فى البحث، وحتى قبل أن يتاح النموذج ج لجهاز الميرلوجراف لإجراء الاختيارات، فقد تبينت وجهة

---

(١) مانتيل هود Mantle Hood: "بصمات صوت الموسيقا التقليدية العمانية "(الوثائق الكاملة للندوة الدولية لموسيقا عمان التقليدية - الجزء الأول، مرجع سابق، ص ٧٩.

النظر القائلة بأن هذا البعد فى التحليل الأسلوبى يجب أن يكمل الطريقة التقليدية للتحليل الميلودى والهارمونى والإيقاعى، والتى كانت تعتبر أساس البحث الموزيكولوجى فى كل مكان، ولا ضرورة للإشارة إلى أن هذا الاقتناع قد لا يتقبله بعض الباحثين الذين تدربوا بالطرق التقليدية من علماء الموزيكولوجى، والذين ورثوا عن أساتذتهم مناهج مقدسة فى مجال الدراسات التحليلية مستقاة عن أوربا القرن التاسع عشر.

وفى ذكر المناهج يقرر هود بوضوح أن دراسات الاثنوموزيكولوجى بمناهجها التقليدية ليست كافية بل هى قاصرة، فهى قائمة على موقف ثقافى متحيز يعتمد على مقارنة تاريخية موروثة عن القرن التاسع عشر، وأن كثيراً من الذين يعملون فى هذا الحقل مطلعون بلا شك على أنه كانت هناك تحديات ناجحة للمناهج التقليدية التى استخدمت لكتابة المخطوطات الأصلية، وقد نتج عن ذلك أن أعطى لبعض مؤلفات أحد المؤلفين تاريخ ومصدر أصلى Origin وضعها فى فترة أو مرحلة أسلوبية مختلفة من حياة ذلك المؤلف.

إن اللحن والإيقاع والهارمونية والبناء الموسيقى والطريقة والصيغة وغير ذلك من الاعتبارات التقليدية، هى التى يرجع إليها فى محاولة فهم ذلك السجل الصامت وهو المخطوطات التى سطرها المؤلف قبل اختراع الفونوجراف. ولكن شيئاً مثل علامات مائية على ورق المخطوطة "وهو عنصر غير موسيقى بالمرة "أمكن أن يفضح قصور الفهم للخصائص المميزة للمراحل السنية أو العمرية فى حياة مؤلف موسيقى.

ومن حسن الحظ أن موضوعات دراسات موسيقى الشعوب (الاثنوموزيكولوجى) ـ على عكس المخطوطات ـ مليئة بالحياة، فهى تصدر أصواتاً موسيقية وتقدم بصمات صوتية، مما يضيف بعداً أكمل لدراسات الأسلوب الموسيقى أكثر مما يمكن الحصول عليه من دراسة المخطوطات الموسيقية الخرساء.

ويستعرض هود التجارب التى تمت فى مجال التحليل الصوتى موصفاً أنواع الأجهزة والأدوات التى استخدمت فى التحليل مناقشاً الفروق والأفضليات من واقع النتائج التى استخلصها الباحثون الذين عملوا بهذا المنهج.

لكن ما هو التحليل الصوتى على وجه التحديد؟ وما هى التأثيرات المتضمنة

فيه، لأنها قد تؤثر على الأسلوب الموسيقى كما فى مفاهيم مثل بداية العزف Attack وزمن الصعود Rise time، أو الأصوات التوافقية Partialsأو التلاشى Decay والتراجع Release وغير ذلك من المقاييس الأحد عشر، وهل من الضرورى على المشتغلين بالتحليل الموسيقى أن يبدءوا فى إدراج واستخدام هذه الظواهر ضمن عدتهم فى تناولهم للدراسات الأسلوبية؟ يقول هود: نعم هذا هو المطلوب. وهذا هو ما تضمنته مقالة روبرت كوجان Robert Cogan القاطعة ونحن الآن بصدد إجراء وزن وتقييم لهذه الظواهر الموسيقية (وربما لظواهر أخرى إضافية) ولا شك أن بعض تلك الظواهر أكثر تحديداً وتميزاً وربما تفرداً كجوانب للأسلوب الموسيقى عن غيرها أو لكى نمضى نحو إرساء معايير الوزن فإنه من الضرورى أن نتتبع "وصفة" معينة Prescription أو أكثر فى العينات، وبالإضافة إلى ذلك فإن نقص الموارد اللازمة والملائمة لهذه العينات تظل عقبة. وفى كل الحالات يستطيع جهاز Sempodأن يظهر فى طبعة واحدة Printoutالغلاف Envelopeوالبناء التوافقى Partial Structure(صونوجرام) والذبذبة Frequencyوهذا العرض المركب هو الذى كان يشير إليه هود باسم "البصمة الصوتية". لقد اختار "جيورياتى "فى عرضه عن آلات الريشة المزدوجة الذى قدمه فى "فانكوفر "سبعة من المقاييس Parametersالإحدى عشر المذكورة

١ ـ أقصى النطاق (مقدار الكيلو هيرتز KHZ)
٢ ـ المدى الكلى أو الجزئى للأصوات التوافقية.
٣ ـ خط الطبقة الصوتية الثابت أو المتذبذب.
٤ ـ الغلاف المحكم أو الغائر.
٥ ـ المدى الزمنى للصعود.
٦ ـ المدى للإنطلاق أو التراجع.
٧ ـ الطبقة الصوتية الصاعدة أو الهابطة أو المنحنية فى طريقة بدء العزف.

ولقد تكرر كذلك أن هذه المقاييس وغيرها لا زالت فى دور المزيد من الاختبار. كما أكد "جيورياتى "على ضرورة توسيع العينات، ولكنه انتهى إلى أن كلاً من طريقة العزف وبناء الأصوات التوافقية هما من المقاييس الأساسية، وقد سعى هود إلى الاستمرارية والانتظام فى جلب العينات المختارة من شرائط تسجيل الفيديو التى

قام بها الدكتور يوسف شوقى بتسجيلها بواسطة:

١ - انتخاب مقاطع غنائية من المغنيين ملتزمة بنفس النطاق الصوتى.

٢ - قصر العينات فى حالة عازفى المزمار على نفس المنطقة الصوتية للآلة وفى كل الحالات كان هود يختار مواضع فى التسجيلات خالية من الأصوات غير المتصلة بالإطار الأصلى.

وفى الدراسة التالية للبصمات الموسيقية العمانية أجرى هود مقارنة موجزة بين نموذجى عازفى المزمار العمانيين وبين نماذج أخرى من:

١ - المزمار المصرى.

٢ - الزورنا التركية.

٣ - آلة الهيشيريكى اليابانية.

٤ - آلة الأبوا الأوربية.

وكانت النتيجة:

- أن البصمة الصوتية لكل عازف متميزة (وذلك فى النموذجين العمانيين ١، ٢).

- أن هناك وجه شبه بين المزمار العمانى والمصرى.

- أن آلة الزورنا التركية والهيشيريكى اليابانية والأبوا الغربية تختلف عن نوعى المزمار ولكنها تنتمى لأسرة الآلات المزدوجة الريشة.

ومن خلال هذه الملاحظات هل يمكن القول إن بصمات المغنيين العمانيين والعازفين فريدة من نوعها وتخص سلطنة عمان، وأنها تختلف عن التراث المشابه فى دول الخليج العربية أو أنحاء أخرى من الشرق الأوسط؟

كلا، لكن الذى يؤكده هود أن البصمات الصوتية -كما يدل عليها هذا المصطلح تخص الموسيقيين الأربعة المذكورين، لكن وبخصوص ما إذا كان فى الإمكان تحديد ملامح للتراث الموسيقى السائد فى أنحاء دول الخليج تتفرد به سلطنة عمان ويميزها عن غيرها؟ هذا سؤال مختلف، لكن بلا شك هناك -وكما يقول هود- آمال أوسع لدراسة الأساليب الموسيقية يعطيها التحليل الصوتى وهى أكثر من مجرد التعرف على موسيقيين معينين، فاحتمالات الدراسات الأسلوبية والتصنيف لا حدود لها إذا ما توافرت لها الإمكانات.

› وفيما يخص الدراسات المقارنة أتيح لنا الاطلاع على ملخص الدراسة التى

أعدها هاموری فرید Fred Hamori (١) والتى اعتمد فيها بداية على ملاحظات (دى ياكسيونج Du Yaxiong) التى سجلها منذ ٢٥ عام، وتعود إلى فترة دراسته في المرحلة الثانوية حيث كان يعزف على آلة البيانو بعض المقطوعات لـ: (كودالى) وكان من بين هذه المقطوعات ما يعود إلى مرحلة قديمة فى تاريخ الموسيقى المجرية، فأصابه الاندهاش، إذ بدا له أن ثمة شيء مشترك فى كل من الموسيقا المجرية التى يعزفها والموسيقا الموجودة فى إحدى المقاطعات بالصين. ولما تخرج ياكسيونج من الجامعة وصار يعمل فى مجال الاثنوموزيكولوجى؛ بدأ يتنبه أكثر فأكثر إلى وجود صلة (علاقة) بين الأغانى الشعبية المجرية القديمة والأغانى الشعبية عند الأقلية التركية التى تعيش فى الصين..، ويقول هامورى إنه -وطبقاً لأبحاث بارتوك، وكودالى- استطاع التعرف على خصائص الأبعاد الصوتية فى الأغانى المجرية وإنه وجد هذه الخصائص فى الموسيقا عند الأقليات التركية فى الصين، وجاء ذلك قياساً على المعلومات المتاحة التي تفيد بأن ثمة صلة تتعلق بأصول اللغة المجرية واللغة التركية القديمة. وقد تمادى هامورى فى المضى بالبحث فى هذه الوجهة فوجد تعدداً لمظاهر التشابه فى هذه الموسيقا منه على سبيل المثال: أن الإيقاع الأخير القصير والأول الطويل (وهو الأسلوب الشائع فى الأغانى الشعبية المجريةّ) له مثيل مطابق فى الأغانى الصينية، كما أن الأسلوب الإيقاعى السائد فى كل من الأغانى المجرية وأغانى الأقلية التركية فى الصين يعتمد على تشديد النبر فى لكنة الكلمات فى كل من اللغتين، فضلاً عن التشابه الذى لاحظه فى الخواص المتعلقة بالنغمات ودرجات السلم. ويعتقد هامورى أن هذا التشابه ربما يعود إلى تاريخ الأغانى المجرية التى جاءت مع المجريين الأوائل من المناطق الشرقية التى جاءوا منها (هنغاريا) وفى اعتماده على الدراسات التى قام بها كودالى يذكر: أن فى المجر ١٣ أغنية شعبية بلغة مارى و١١ أغنية بلغة تشاف وأغنية واحدة بـالجير، ويؤكد على خاصتى الرتابة والتكرار بوصفهما عوامل لإثبات التشابه وكنتيجة لبحثه أيضاً. ويذكر أن كودالى لم يفسر أى شيء يتعلق باحتمالية ما إذا كان الـ: تشاف والـجير كانوا يتكلمون اللغة التركية رغم أنهم عاشوا تحت تأثير قوى لهذه اللغة منذ

---

(١) هاموري فريد أصول الموسيقي المجرية The Origin Hungarian Folk Music, 1985، (من الانترنت، مصدر سابق).

١٠٠٠ أو ١٥٠٠ سنة. وهنا يمكن الاعتماد على تأكيدات بارتوك فى أن الأغانى الشعبية لماري تتشابه مع الأغانى الشعبية التركية. ولا تؤكد دراسات كودالى على أي شيء مشترك بين فينو واجريان. أما بارتوك نفسه فقد انشغل بالبحث فى الأغانى التركية وأثناء زيارته القصيرة لتركيا سنة ١٩٣٦ جمع ما يقرب من ٨٧ أغنية شعبية، عشرون منها متشابه مع الأغانى المجرية، وهذه النسبة (٤٠٪) مهمة جداً، فقد أشار بارتوك فى نتيجة بحثه، أن لهذا الاكتشاف مغزاه، خاصة وأنه يظهر أن للموسيقا المجرية والتركية أصل واحد يعود إلى منطقة آسيا الوسطى والمناطق المحيطة بها.

وطبقاً لتأكيدات دى ياكسيونج فإن التشابه بين اللغتين التركية والمجرية يجعلهما أحد مصادر هذه الأغانى ومن جانب آخر فإن لغة المغول تتشكل هى أيضاً من أحد فروع اللغة التركية (وهو ما يسمى أحد فروع اللغة الطانية بالأورال والتى يعود إليها أصول المجريين). ولأن المغول تركوا شمال الصين من زمن واتجهوا نحو الغرب؛ فإن التأكيد يزداد ليس فقط على وجود سمات مشتركة بين الأغانى الشعبية المجرية والأغانى الصينية، وإنما أيضاً على اعتبار الأغانى المغولية أحد المصادر المهمة للأغانى المجرية.

المجموعة الثانية
الدراسات فى مجال الأرشفة والتصنيف وتقنيات الجمع والتوثيق.

› على الرغم من تطور أساليب التسجيل والتوثيق فى مجال الدراسات الفلكلورية؛ فإن العالم ما يزال يذكر فضل هذا الجهاز العجيب الذى سمى بـ: الفونوغراف(١). وعلى الرغم من أن فكرة التسجيل الصوتى والمرئى شهدت بدورها تطوراً يدعو إلى الاندهاش والتفاخر؛ فإن هذه الفكرة ما تزال تصطدم بمشكلة أساسية تواجه العمل العلمى وهى أن وسيلة التسجيل- ومهما كانت درجة جودتها- لا يمكن أن تحل محل الملاحظة الميدانية للباحث.

من هنا تقوم الدراسة التى أعدها أرتور سيمون Artur Simon(٢) حول أهداف ومشاكل توثيق الموسيقا التقليدية(*). إن التوثيق جزء من البحث الميدانى باستثناء التسجيلات التى تتم داخل الاستديوهات أو التسجيلات التى تتم خارج السياق الثقافى مع المؤديين. إن أقدم التسجيلات التى قام بها الأرشيف الفونوغرافى ببرلين (الآن قسم دراسة موسيقا الشعوب بمتحف دراسة الموسيقا العرقية) ينتمى لهذه الفئة وهذه التسجيلات عبارة عن أسطوانات من الشمع لعروض موسيقية قامت بأدائها فرقة موسيقية اشتهرت فى برلين سنة ١٩٠٠، ويرجع تاريخ واحد من أقدم التسجيلات الميدانية- التى تمت فى أفريقيا- إلى أكتوبر ١٩٠٢، عندما سجل اللغوى الألمانى كارل مينوف Carl Meinhof لاثنين من الموسيقيين فى تنزانيا كانوا يعزفون على الإكسليفون المزود بأحد عشر مفتاحاً. وللمقارنة هناك تسجيلات حديثة للأداء على الإكسليفون أيضاً قام بها جيرالد كوبك Cerbard Kubik سنة ١٩٦٢ فى موزمبيق. وهذا الإكسليفون له خمسة مفاتيح ويعزف عليه اثنان من الموسيقيين أيضاً، وقد تم تصوير هذين العازفين تصويراً فيلمياً صامتاً من قبيل المساعدة كوسيلة لتحليل حركة

(١) يعود الفضل في اختراع هذا الجهاز إلي العالم إديسون Thomas Edison سنة ١٨٧٧.

(٢) أرتور سيمون: أهداف وتوثيق الموسيقا التقليدية (الوثائق الكاملة للندوة الدولية لموسيقا عمان التقليدية) الجزء الثاني، مرجع سابق، ص ١٠١.

(*) نظراً لأهمية الأفكار التي وردت في هذه الدراسة ولتسلسلها المتلاحق؛ عمدنا إلي اقتباس مقاطع مطولة منها حتي لا نخل بالمعاني ووجهات النظر الواردة بها، وبصرف النظر عن رأينا فيما تضمنته هذه الدراسة في بعض أفكارها.

ذراع العازف. وكنتيجة لهذا التحليل أمكن التوصل إلى ترتيب سلم جديد للبناء الموسيقى، وعليه فإننا اليوم نستطيع أن نميز نوعين من الدراسة الموسيقية العرقية:

١ ـ توثيق الخلق (الإبداع) أو التكوين الموسيقى مجرداً.

٢ ـ توثيق الموسيقا والرقص فى مجراهما وسياقهما الثقافى مع التأكيد على أن توثيق الرقص يمثل التغير الوضعى البصرى للحركة الموسيقية.

إن النوع الأول يتناول ترتيب العملية الموسيقية بينما يتناول النوع الثانى معانيها، وأن التركيب والمعنى يستخدمان هنا بمفهوم أوسع منه فى مجال اللغويات، فتدل كلمة تركيب Syntax على التركيب الموسيقى وكلمة Sematic على التركيب الموسيقى فى مجاله الثقافى.

وإذا ما أخذ فى الاعتبار الموثقات التى تم نشرها والمواد التى يحتفظ بها الأرشيف؛ فإن غالبية الموثيقات تصلح للبحث فى التركيبات البنائية بينما يساعد بعضها فقط كمقدمة فى البحث الميدانى المعنى.

وإذا نظر إلى أفلام الدراسة الموسيقية العرقية التى أعدها المعهد العلمى للفيلم فى جوتنجن Cottingen بألمانيا سنجد ـ وكما يقول أ. سيمون ـ أن هناك علاقة تقديرية بنسبة ٣:١ بين التركيب والمعنى، وقد توجد نسب متشابهة فى مطبوعات الدراسة الموسيقية العرقية، قد تبدو فى حالات كثيرة أنها تتناول مشاكل التركيب فى حين أنها فى الحقيقة مقصورة على مجرد شرح ووصف العناصر الميكانيكية للتركيبات الموسيقية (تكنيك الأداء).

أما التساؤل: لماذا بنيت هذه العناصر بطريقة معينة؟ فإن الإجابة عليه ما زالت مرتبطة بمشاكل التوثيق المستقبلية، وهذا يعنى أن الصلة بين التوثيق والمعنى هى إحدى المشاكل الرئيسية اليوم وهى أكثر من الصلة بين المجتمع والموسيقا كما يحبزها نيكيتيا رغم أن هذا الإجراء أهم من التحليل للمعنى.

ولا يمكن لأحد أن ينكر بشكل قاطع أن الظاهرة التى يسميها المشتغلون بالموسيقا هى ظاهرة عالمية –ولأن لهذه الظاهرة معانٍ مختلفة فى الأنظمة الثقافية المختلفة– يذهب سيمون إلى تفضيل الحديث عن السلوكيات والأنشطة المختلفة –سواء أكانت منتجة أو باعثة على الإدراك– خاصة وأن لها محتويات مختلفة فى المعانى والقيم بالنسبة للثقافات المختلفة وهذه المعانى والقيم جزء مما يسمى النظام

الصوتى وهو تركيب السلوكيات الموسيقية كإجمالى للأنشطة الموسيقية.

والهدف الحالى من دراسة الموسيقى هو البحث فى النظام الصوتى فى جميع الثقافات ثم المقارنة بين الثقافات المتبادلة من حيث عناصرها وعلاقاتها المتداخلة. إن البحث فى التباين الثقافى يؤدى تلقائياً إلى مقارنتها ببعضها البعض، هذا إذا لم يستطع المرء أن يحدد وجهة نظر نسبية، وحتى هنا، حيث لا تعقد مقارنة على مستوى عالمى، فإن نظاماً آلياً لمدى نسبى يؤثر تلقائياً على الباحث ورجل الكاميرا والمصور والآخرين مهما كانت الثقافة التى ينتمى إليها أى منهم.

إن توثيق الموسيقى والرقص من خلال هذا التركيب يجب أن يحقق هدفين:

الأول أن التوثيق ليس مقصوراً على ميدانى التركيب والمعنى للثقافة الموسيقية، فإنه فى كثير من الأحيان يعمل الباحث الخارجى لصالح مجموعة من الناس ذات اهتمام بالموسيقى ولكنها خارج الثقافة، لكن المسألة هنا هى التوثيق والحفاظ على التقاليد المنقولة شفوياً من أجل سلامة هذه الموسيقا.

الثانى: أن أى شخص يشترك فى توثيق الموسيقا التقليدية يجب أن يتنبه إلى بعض المشاكل الرئيسية، فعالم الدراسات والثقافة الموسيقية يسجل الأحداث الموسيقية والأنشطة والتتابع والسلوكيات،.وكل صوت أو تسجيل فيلمى ما هو إلا جزء من هذه التسجيلات وربما تكون المتتاليات التى يسجلها أكثر أو أقل تنوعاً، وهناك متتاليات لا يمكن أن تتكرر بالطريقة نفسها، ومن المهم معرفة ذلك لأن المادة المسجلة ربما تستخدم بعد ذلك فى عملية نسخ طبق الأصل تؤدى إلى مشاكل فى التحليل والترجمة. والمادة المسجلة تحمل خطر التثبيت للنسق المتغير وتحويلها إلى أنماط واحدة من خلق أو ابتداع الباحث، وهذا مخالف تماماً لعمل المؤرخ الموسيقى المتمسك بالتقاليد والذى يدرس المؤلفات المطبوعة، فإن الحدث الموسيقى -غير المتغير- هو هدفه الأمثل، أما نحن فإن حدثنا أو خبرنا اليومى هو التغيرات الكثيرة للشىء نفسه.

ويختلف الأداء الموسيقى اختلافاً يستحق الاهتمام باختلاف الثقافات، ومن أهم أسباب ذلك هو الإحساس الأساسى بمختلف الأبعاد الزمانية، فالزمن عامل رئيسى للنظام الصوتى وتنسحب أهمية هذا على الأداء والتوثيق، والتحليل للتقاسيم والموال والمقام فى الموسيقا العربية والراج والآلاب Alap, Rag فى الموسيقا الهندية، فعلى سبيل المثال يمكن لأداء التقاسيم أن يستمر لمدة دقيقة واحدة أو لمدة ساعة أو لمدة

نصف ساعة وفق الظروف، وهناك عوامل مهمة أخرى وهى الآراء المختلفة بالنسبة للمسافة بين النغمات مضافاً إلى ذلك العادات المختلفة للاستماع.

إن التوثيق الفيلمى أو التوثيق بالفيديو لهما مشاكلهما الخاصة وهناك آراء مختلفة فيما بينها حول قيمة هذه الأشكال من الوثائق وأحد هذه الاختلافات أن كلاً منها مبدئياً -بصرف النظر عن أن يكون قصيراً أو ذا نوعية رديئة- ويعتبر بشكل أو بآخر وثيقة قيمة وربما له بعض الأهمية أحياناً لشخص ما، وأن حجة العالم الذى يؤيد هذا الرأى هى أن وجود وثيقة مثل هذه من ثقافة منقرضة تكون ذات قيمة حسية.

ووجهة النظر الأخرى هى أنه لا يوجد فيلم حتى لو كان متيناً وجيد الصنع يستطيع أن يعيد إنتاج الأحداث الحقيقية خاصة فى سياق معناه. والمسألة مسألة تفسير لمدى الاعتماد على تلك الوسائل وإلى أى مدى يمكن أن تقودنا إلى فهم أفضل للثقافات.

إن الوثائق السمعية البصرية مهمة إذا هدفت إلى ما يسمى بالدراسة البشرية للسلوكيات الموسيقية، وهذه التسجيلات تصنف وتحلل الأنشطة الموسيقية وفق: أسبابها/ أغراضها/ سلوكها الاجتماعى، وإذا ما كانت مناسبة للتعبير عن القيم الثقافية والاجتماعية والمراتب الاجتماعية للمؤدين.

ونعود لنتبين الفرق بين ما يسمى بالتحليل الداخلى والتحليل الخارجى وكلاهما يتطلب أنواعاً خاصة من التوثيق، ويستطيع كلاهما أن يستخدم النسخة للحدث الموسيقية كوسيلة توصيفية وهنا يمكن حل مشكلة التحليل الخارجى بواسطة التحليل الداخلى ويبدأ بالعملية الداخلية لأداء موسيقى أو لحركة من الراقصين أو حركات المصفقين بالأيدى. ويحاول المحلل الخارجى أن ينسخ الحدث الفنى ككل أثناء الاستماع إليه من خلال السماعات التى يضعها على أذنيه وبعد ذلك يحاول أن يبحث عن التركيب الداخلى لهذه المتتالية. وعلى النقيض يبدأ المحلل الداخلى بالتركيب الداخلى للأداء الموسيقى بمعنى أن يبدأ بأجزائه المختلفة، وكيف يتم عزف أو أداء العناصر المختلفة، ثم تجمع هذه العناصر بعد ذلك فى صورة متكاملة. وليس من المستغرب أن يتم هذا عن الطريق الفيلمى أو الفيديو.

ويعتبر التسجيل الصوتى المرئى فى بعض الحالات أفضل من الملاحظة المباشرة لأن من الممكن إعادة عرضه وتطبئته فى قوالب منفردة.

إن معظم الوثائق الخاصة بالمعنى هي تسجيلات بيئية وليس من الضرورى أن توفى بحاجة دارس الموسيقا الذى يبحث فى البناء التركيبى للأداء الموسيقى أو أنماطه النغمية. فى هذه الحالة من الممكن إعداد تسجيلين: واحد يتم أثناء العرض الحى، وإذا كان ضرورياً يتم إعداد آخر فى مكان هادئ أو حتى داخل الاستوديو، وهذا يعنى أننا لا نعتقد أن تسجيل المواقف البيئية الحية هو الشكل الوحيد المقبول، ولكننا نعتقد فى الوقت نفسه أنه يأتى فى المرتبة الأولى لأن الموسيقى جزء من الأصوات البيئية لثقافة ما.

إننا وبلا شك نحتاج إلى تسجيلات أكثر تساعدنا على التبصر الجوهرى فى جميع أوجه الثقافة الموسيقية التقليدية، وكلا التسجيلات التحليلية والبيئية لها مكانتها فى العلم والتعلم، وإن التوثيق الجيد للموسيقا التقليدية يجب أن يهدف نحو هذين النوعين إذا كنا نريد أن نعد أسساً جيدة للبحث العملى فى مجالى التوثيق والتحليل.

، أما عن أهمية الأرشفة للموسيقا التقليدية فى البحث العلمى فيكتب نيرثوس كريستنسين Nersus L. Christensen (١) مؤكداً على أهمية الوسائل التى ساعدت وتساعد على إتمام أرشفة تصلح كقاعدة أساسية للبحث فى هذه الموسيقا. فيذكر فى ذلك أهمية الإنجاز الذى جاء به إديسون ١٨٧٧، وفضله على الإنجازات التكميلية والتطويرية التى شهدتها أوروبا فيما بعد.

وبعد مرور ما يقرب من مائة عام على ظهور الإنجاز الأول فى مجال تقنية التسجيل الصوتى، أصبح هناك آلاف التسجيلات الموسيقية المجموعة والتى يمكن اعتبارها أرشيف للموسيقا التقليدية.

إن فكرة تسجيل الصوت منذ اختراع إديسون ما تزال حاضرة إلى اليوم وإن زيد عليها العديد من التطويرات إلى أن جاء ابتكار الشريط السينمائى ومن بعده الفيديو ثم الاختراعات الأخرى فى ابتكار نقل المعلومات من مكان لمكان آخر والتى تمثلت فى الإذاعة الصوتية والمرئية وفى الابتكارات الأكثر تحديثاً والتى تعتمد على هذه

---

(١) نيرثوس كريستنسين، أرشيف الموسيقا التقليدية ودوره في البحث العلمي والتعليم ووسائل الإعلام (الوثائق الكاملة للندوة الدولية لموسيقا عمان التقليدية)، الجزء الثالث، مرجع سابق، ص٩٧.

الخاصية مع تحديد أكثر فيما يتصل بالاختيارات ويقصد بذلك دوائر الكمبيوتر والانترنت وغيرها. لكن نيرثوس يرى فى عرضه لبعض المعلومات ذات الصلة بمجال التسجيلات الأولى للموسيقا التقليدية وفى مجال التوثيق والأرشفة فى جميع أنحاء العالم أن هذه الأرشيفات هى جزء من كل وأنها توجد جزء من المجتمع فى وقت توثيقها.

إن بدايات التسجيلات للموسيقا التقليدية بشكل واسع جاءت مع التسعينات من القرن التاسع عشر وبالتحديد فى أمريكا الشمالية بالرغم من أن هذه التسجيلات ظلت فى أيدى الأفراد أو داخل المتاحف دون استخدامها أو الوصول إليها. كما بدأ جمع أرشيف لتسجيلات الموسيقا التقليدية بغرض حفظها واستخدامها لأول مرة فى فيينا عام ١٨٩٩، ثم فى برلين عام ١٩٠٠ واليوم يوجد عدد كبير من المعاهد فى كل أنحاء العالم والتى تضم نتائج التطورات العلمية والسياسية والثقافية منذ عام ١٨٩٠، لقد أجرى بيتر وبيرل كيندى Peter and Beryl Kennedy مسحاً للأرشيفات الإقليمية والمعاهد والمنظمات التى تهتم كلياً أو جزئياً بتسجيل ونشر المعلومات عن الموسيقى الفولكلورية المحلية والفنون التقليدية وذلك عام ١٩٧١ لحساب المجلس الدولى للموسيقا الفولكلورية وقد طبع البحث عام ١٩٧٣ وهو يقدم معلومات عن ١٤٥ معهداً ومركزاً فى ٤١ دولة من دول العالم ليس فقط على المواقع وتاريخ الإنشاء ومكوناتها ولكنه أيضاً يقدم معلومات عن أهداف هذه المعاهد ومصادر دعمها.

أما عن أهداف الأرشيف فيقول نيرثوس إنه يبدو أن الأرشيف الخاص بالموسيقا التقليدية أنشأ فى البداية ليخدم أهداف العلوم الغربية حيث لم يكن هناك وسائل للإعلام للارتباط بها، فمركز الأرشيف الصوتى للأكاديمية النمساوية للعلوم (الذى أنشئ عام ١٨٩٩) كان يهدف إلى تسجيل وجمع الموسيقا جمعاً موثقاً وكان ذلك يجرى فى مجال الموسيقا وعلم الأجناس والعلوم الطبيعية فى كل أنحاء العالم، كما كان من ضمن أهداف هذا المركز تطوير ما يسمى بالصورة الصوتية أى تسجيل أصوات الأشخاص البارزة وحفظها للتاريخ وبالطبع كان أول تسجيل صوتى للإمبراطور فرانز جوزيف Franz Joseph وكان فى الثانى من أغسطس عام ١٩٠٣ . أما أرشيف برلين للموسيقا فقد بدأ يجمع التسجيلات بواسطة أسطوانات فونوغراف إديسون وكان من بينها تسجيل لفرقة تيلاندية زارت برلين سنة ١٩٠٠ وكان الهدف

من هذا التسجيل هو الحصول على بيانات تجريبية ليجث خاص لمفهوم الطبقات الصوتية، وقد كانت التسجيلات –على هذا النحو– معدة لخدمة البحوث التى تتعلق بالعقل الإنسانى، وظل هذا الاتجاه نحو القضايا العلمية فى مقابل القضايا الفنية والثقافية والسياسية دون وضع أى ضوابط إقليمية أو وطنية تشكل سياسات أرشيف برلين للموسيقا حتى الآن. .

وقد أنشئ العديد من المراكز بعد ذلك وظلت تعمل وفق هذا المبدأ نفسه، وهو الجمع والتسجيل والتوثيق لخدمة الأغراض العلمية كمعهد جوتنجن للأفلام فى ألمانيا الذى تأسس سنة ١٩٤٩ لخدمة البحوث العلمية بتخفيض ثمن الأفلام التى ينتجها.

وكل هذه المعاهد تدعمها الحكومة بشكل مباشر أو غير مباشر وتعتمد على استمرارية وجودها على مساهمتها العلمية الصرفة، وهو أمر لا يعرف الحدود الإقليمية. ومعظم هذه المعاهد أيضاً قد طور علاقات قوية مع المعاهد العلمية الأخرى وتبادلت معها الأفكار العلمية والبحوث والوثائق.

بجانب ذلك هناك نوع من الأرشيفات تهدف لغايات وطنية كأرشيف الأغانى الفولكلورية فى مكتبة الكونجرس فى واشنطون الذى تأسس عام ١٩٥٤ بغرض حفظ وتصنيف الموسيقا الفولكلورية. وتتفق أهداف هذا الأرشيف مع أرشيف أنقرة فى تركيا حيث لا ذكر لمسألة البحوث أو النشر فى بيان الأهداف التى أنشئ الأرشيف من أجلها على عكس ما نجده فى بيان الأهداف فى بعض الأرشيفات والمراكز الأخرى مثل قسم الفولكلور بالمتحف القومى بكندا الذى تأسس سنة ١٩٥٧ وكما فى قسم الفولكلور فى فنزويلا (١٩٤٦)، وقسم بحوث الموسيقا الفولكلورية فى جامعة جامايكا (١٩٦٦) والذى حدد أهدافه فى أنه يحفظ ويدرس وينشر الموسيقا التقليدية فى جامايكا لاكتشاف أصول هذه الموسيقا وتأثيراتها على موسيقا اليوم.

هناك بالطبع عدد آخر من الأرشيفات فى العالم تتفق أو تختلف مع هذه الأرشيفات وفى العهود الحديثة اكتسبت أرشيفات الموسيقا التقليدية أهمية متزايدة لدى صانعى السياسة القومية وذلك بتطوير الوسائل التكنولوجية فى حقل التسجيلات الصوتية والفيديو والإذاعة، ونظراً للتأثير الهائل الذى اكتسبته الفنون التقليدية بالإضافة إلى وسائل الاتصال كوسيلة لتنمية وإظهار الهوية القومية؛ فقد نالت هذه الأرشيفات أهمية اجتماعية وثقافية متميزة وأبعد مما كان يتصور بارتوك. وذلك

بتجلى الاهتمام الذى ينصب على هذه الأرشيفات فى السياسات الثقافية فى الدول التى نالت استقلالها حديثاً.

أما عن نظم الأرشيفات الخاصة بهذه الموسيقا فيقول نيرثوس إن هذه الإرشيفات يجب ألا توجد لمجرد وجودها فقط، بل يجب أن تكون أدواتها وتنظيماتها متوافقة مع الأهداف التى أنشأت من أجلها؛ هذه الأهداف كما رأينا متعددة ومختلفة، وأكثر من ذلك فإن التكنولوجيا التى تدعم النشاطات الأرشيفية تتطور هى الأخرى بخطى سريعة مما يهدد بالزوال الكثير من النماذج والمعايير، ولذلك يذهب نيرثوس إلى اقتراح يتناول فيه بعض الأوجه المعروفة فى المعاهد ذات الأهداف المتعددة، هذه الأوجه أساسية للوظيفة المركزية للأرشيفات وتتمثل فى حفظ محتوياتها وجعلها فى المتناول لخدمة الأهداف المقامة من أجلها الأرشيف. ويركز نيرثوس على الدوائر التى تمثل نظام الأرشيف ويبدأ بطاقم الموظفين الذى يمثل أهمية فى كل الحالات. ولمواجهة احتياجات الأرشيف من الموظيفين فإنه يتطلب وجود أفراد ذوى معرفة تامة بالموضوع وعلماء موسيقا متدربين على إجراءات الأرشفة وتقنياتها، بالإضافة إلى معدى الكاتالوجات والفهارس وإلى فنيى التسجيل ذوى الخلفية المناسبة، كما أن هناك حاجة إلى سكرتارية وإلى موظفى صيانة، وهناك أيضا التكنولوجيا التى دخلت عالم الأرشيفات كالكمبيوتر لتخزين المعلومات للاستعمال المحلى أو الدولى والتى تحتاج إلى خبرات متخصصة. ومن الصعوبة لأى أرشيف فى العالم أن يجد احتياجاته فى هذا الخصوص بشكل مرضٍ، ويؤدى عدم وجود موظفين مدربين فى المواقع الأساسية إلى فقدان الأرشيف لفائدته على نحو سريع.

هناك أيضاً الأدوات التى تشكل مصدر اهتمام كبير ليس فقط لأسباب ضيق الميزانية التى قد تحد من الخيارات ولكن أيضاً بسبب التطور التكنولوجى السريع الذى يتطلب تحديث الأدوات بشكل مستمر . وبالنسبة للمواد المسجلة هناك مشكلة توافق أنواع الأدوات المستخدمة فى التسجيل.

المراجع

١ – أحمد رشدى صالح: فنون الأدب الشعبى – مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧ .
٢ – آرتور سيمون: أهداف ومشاكل توثيق الموسيقا التقليدية/ الوثائق الكاملة للندوة الدولية لموسيقا عمان التقليدية – الجزء الثانى، مطبوعات مركز عمان للموسيقا التقليدية ١٩٩٤ .
٣– أحمد شمس الدين الحجاجى، مواليد البطل فى السيرة الشعبية، كتاب الهلال، العدد ٤٤، دار الهلال، ١٩٩٧ .
٤ – أرنست فيشر: ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ .
٥ – أنعام عبد اللطيف سابق: أغانى ألعاب الأطفال الفولكلورية المصرية، أطروحة ماجستير مقدمة لقسم علوم الموسيقا بالمعهد العالى للموسيقا العربية/ أكاديمية الفنون ١٩٩١ .
٦ – إيمان جودت: دراسة مقارنة بين آلات النفخ الشعبية فى مصر وبعض الدول العربية/ أطروحة دكتوراه مقدمة لقسم علوم الموسيقا/ المعهد العالى للموسيقا (الكنسيرفتوار) أكاديمية الفنون ١٩٩٩ .
٧ – بريجيت شيفر: واحة سيوة وموسيقاها، ترجمة جمال عبد الرحيم، مراجعة وتقديم سمحة الخولى – المجلس الأعلى للثقافة – وزارة الثقافة ١٩٩٦ .
٨ – ج. هـ. كوابينا نيكيتيا: التفاعل من خلال الموسيقا/ ديناميكيات العمل الموسيقى فى المجتمعات الأفريقية، ترجمة أحمد رضل محمد رضا – المجلة الدولية للعلوم الاجتماعية – العدد ٥٣ السنة ١٤، مركز مطبوعات اليونسكو – أكتوبر ١٩٨٣ .
٩ – چاستون ماسبيرو: الأغانى الشعبية فى صعيد مصر – ترجمة أحمد مرسى، محمود الهندى (مكتبة الأسرة) الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٠ .

١٠ - چوڤانى كانوڤا: الغجر وسيرة الزير سالم - المأثورات الشعبية (دورية) السنة الخامسة العدد ١٧، مركز التراث الشعبى بدول الخليج العربية - الدوحة/ قطر ١٩٩٠ .
١١ - ديتر كريستينسين: صناعة الموسيقا فى «صحارى» الفن والمجتمع فى منطقة الباطنة/ الوثائق الكاملة للندوة الدولية لموسيقا عمان التقليدية - الجزء الثانى، مطبوعات مركز عمان للموسيقا التقليدية ١٩٩٤ .
١٢ - ديتر كريستينسين: عمان، الدراسات الاثنوموزيكولوچية وتاريخ الموسيقا - الوثائق الكاملة للندوة الدولية لموسيقا عمان التقليدية. الجزء الأول - مطبوعات مركز عمان للموسيقا التقليدية ١٩٩٤ .
١٣ - سمحة الخولى: «فى ذكراها؛ رؤية جديدة لظاهرة فنية فريدة: أم كلثوم»، دراسة منشورة بدورية «آفاق» لجنة الموسيقا والأوبرا والبالية - العدد الثانى - المجلس الأعلى للثقافة/ وزارة الثقافة ٩٨ - ١٩٩٩م.
١٤ - عاطف مصطفى على: دراسة تحليلية لموسيقا الرقص الشعبى فى محافظة قنا - أطروحة دكتوراه مقدمة لقسم علوم الموسيقا - المعهد العالى للموسيقى (الكنسيرفتوار) أكاديمية الفنون ١٩٩٩ .
١٥ - عبد الحميد حواس: محاولة في ترتيب المادة الفولكلورية - مركز دراسات الفنون الشعبية (مخطوط غير منشور) «د. ت».
١٦ - عبد الحميد حواس: محاولة لتصنيف فنوننا الشعبية، مجلة الفنون الشعبية - السنة الأولى العدد الرابع وزارة الثقافة سنة ١٩٦٧ .
١٧ - عبد الحميد حواس: النوع الجنسى والنوع الفنى، الموقف من المرأة فى الأغانى الشعبية النسوية (بحث تم إلقاؤه فى ندوة المرأة العربية فى مواجهة العصر المنعقدة فى الفترة من ١٧ - ٢٠ نوفمبر ١٩٩٢ ونشر بدورية نور الخاصة بالندوة فى نوفمبر من العام نفسه.
١٨ - عبد الحميد حواس: أوراق فى الثقافة الشعبية، مركز البحوث العربية للدراسات العربية والأفريقية والتوثيق - القاهرة ٢٠٠٣ .
١٩- عبد الحميد يونس: الهلالية فى التاريخ والأدب الشعبى، مطبعة جامعة القاهرة، سنة ١٩٥٦ .

٢٠ – على الخاقانى: فنون الأدب الشعبى – الحلقة الأولى. منشورات دار البيان ٢٧ بغداد ١٩٦٢ .
٢١ – فاطمة أحمد محمود: الفرق الشعبية فى مصر، أطروحة ماجستير مقدمة لقسم علوم الموسيقا بالمعهد العالى للموسيقا العربية/ أكاديمية الفنون ١٩٩٢ .
٢٢ – فايزة على أحمد قطب: دور آلة الربابة فى الحياة الاجتماعية المصرية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، أطروحة ماجستير مقدمة لكلية التربية الموسيقية جامعة حلوان ١٩٧٧ .
ڤيوتو: وصف مصر، الأجزاء ٧، ٨، ٩، ترجمة زهير الشايب، مكتبة الخانجى ١٩٨١ .
٢٣ – كتاب مؤتمر الموسيقا العربية، المملكة المصرية – وزارة المعارف العمومية سنة ١٩٣٤ .
٢٤ – مانتيل هود: البصمات الصوتية لموسيقا عمان التقليدية – الوثائق الكاملة للندوة الدولية لموسيقا عمان التقليدية – الجزء الأول – مطبوعات مركز عمان للموسيقا التقليدية ١٩٩٤ .
٢٥ – محمد الجوهرى، (مشرفا): مصادر دراسة الفولكلور العربى، قائمة بيبلوجرافية مشروحة، دار الثقافة للنشر والتوزيع ١٩٨٣ – سلسلة علم الاجتماع المعاصر – الكتاب رقم ١٩ ط١ سنة ١٩٧٨ .
٢٦ – محمد الجوهرى: علم الفولكلور – الجزء الأول – الأسس النظرية والمنهجية – ط٤ دار المعارف ١٩٨١ .
٢٧ – محمد الجوهرى وإبراهيم عبد الحافظ ومصطفى جاد: الانتاج الفكرى العربى لعلم الفولكلور – قائمة بيبلوجرافية – مركز الدراسات الاجتماعية – كلية الآداب جامعة القاهرة سنة ٢٠٠٠ .
٢٨ – محمد الجوهرى (مشرفا): الفولكلور العربى – بحوث ودراسات – المجلد الأول – ط١ – مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، كلية الآداب جامعة القاهرة ٢٠٠٠ .
٢٩ – محمد الجوهرى وإبراهيم عبد الحافظ ومصطفى جاد: الفولكلور العربى – بحوث ودراسات، المجلد الثانى ط١ سنة ٢٠٠١م.
٣٠ – محمد أحمد عمران: الدراسة العلمية للموسيقا الشعبية – الجزء السادس من دليل العمل الميدانى لجامعى التراث الشعبى – دار المعرفة الجامعية – الإسكندرية ١٩٩٧ .

٣١ - محمد أحمد عمران: موسيقا السيرة الهلالية - المجلس الأعلى للثقافة، وزارة الثقافة ١٩٩٩ .
٣٢ - محمد أحمد عمران: قاموس مصطلحات الموسيقا الشعبية - عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة ٢٠٠٢ .
٣٣ - محمد السيد ياقوت شفشق: موسيقا الزار في مصر، دراسة تحليلية لألحانها وإيقاعاتها، أطروحة ماجستير مقدمة لكلية التربية الموسيقية جامعة حلوان ١٩٧٩م.
٣٤ - محمود أحمد الحفني: الشيخ سلامة حجازي رائد المسرح العربي - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر - وزارة الثقافة ١٩٦٨م.
٣٥ - ناهد أحمد حافظ: الغناء في القرن التاسع عشر - دار المعارف ١٩٨٤م.
٣٦ - نبيل صبحي حنا: البناء الاجتماعي والثقافي في مجتمع الغجر دراسة انثروبولوجية لتأثير البناء والثقافة والشخصية على التكامل الاجتماعي - دار المعارف ١٩٨٣م.
٣٧ - نيرثوس كريستنسين: أرشيف الموسيقا التقليدية ودوره في البحث العلمي والتعليم ووسائل الإعلام - الوثائق الكاملة للندوة الدولية لموسيقا عمان التقليدية - الجزء الثالث - مطبوعات مركز عمان للموسيقا التقليدية سنة ١٩٩٤م.
٣٨ - وليم إدوار لين: المصريون المحدثون - عاداتهم وشمائلهم، ترجمة عدلي طاهر نور - ط٢ - دار النشر للجامعات المصرية ١٩٧٥م.
٣٩ - يسرى حنفي الحامولي: أغاني المناسبات الاجتماعية «الموال» أطروحة ماجستير مقدمة لكلية التربية الموسيقية/ جامعة حلوان سنة ١٩٧٧م.

المراجع الأجنبية :

(1) Dwight fletcher reynolds
Heroic poets, petic heroes: the Ethnography of Performance in an arabic oral epic tradition, . 1995.

(2) Fred Hamori:
The Origin Hungarian Folk Music, 1995
Uni- :(نسخة من الانترنت قائمة)
versity Libraries
.Ethnomusicology Folk Music, and World Music

(3) Hans Brandeis:
"Music and Dance of the Bukidnon~ S. of Mindanao A. Short Introduction".(FAB).1993
Uni- :(نسخة من الانترنت قائمة)
versity Libraries
.Ethnomusicology Folk Music, and World Music

(4) Irene Markoff
Introduction to Sufi Music and Ritual in Turkey 1995 -
Middle East Studies Association
Uni- :(نسخة من الانترنت قائمة)
versity Libraries
.Ethnomusicology Folk Music, and World Music

(5) Susan Slyomovies:
The merchant of art: Egyptian Hilali Oral Epic Poet in Performance. 1988.

(6) Wiora Walter:
The Four Ages of Music Translated by M. D. Herter Norton New York. Norton. 1965.

(*) - مايكل فريشكوب Michael F. "أداء اللغة كطريقة للوصول إلي الهدف، دراسة مقارنة للطرق الصوفية في مصر" Language performance as an Adaptive Strategy: A Comparative Study of Sufi Orders in Contemporary Egypt (أطروحة لنيل درجة الدكتوراه من جامعة كاليفورنيا في لوس انجلوس سنة ١٩٩٩، ولم نتمكن من الاطلاع علي نسخة من هذا البحث لأنه لم ينشر بعد. أما المعلومات التي وردت عن هذا البحث، فقد تحصلنا عليها من الباحث نفسه في لقاء معه في منزلنا بالعباسية مساء الأربعاء الموافق ١٧ /٧/ ٢٠٠٢ وذلك أثناء زيارته للقاهرة) .

المصادر

١ – الأرشيف الصوتى فى مركز دراسات الفنون الشعبية/ المعهد العالى للفنون الشعبية – أكاديمية الفنون.

٢ – قائمة دراسات من الانترنيت:

University Libraries - Ethnomusicology Folk Music and Warld Music.

٣ – محمد أحمد عمران: دراسات منشورة بمجلة: الفنون الشعبية – الأعداد رقم: ٤٢، ٥٣، ٥٦، ٥٧، الهيئة المصرية العامة للكتاب فى السنوات ٩٤، ٩٦، ١٩٩٧م.

٤ – محمد أحمد عمران: موسيقا السيرة الهلالية – المجلس الأعلى للثقافة وزارة الثقافة ١٩٩٩م.

٥ – الوثائق الكاملة للندوة الدولية لموسيقا عمان التقليدية – الأجزاء: الأول والثانى والثالث. مطبوعات مركز عمان للموسيقا التقليدية ١٩٩٤م.

دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية
طبعة خاصة بمكتبة الأسرة





ستظل القراءة هى المظلة الرئيسية
للبناء الروحى والفكرى والوجدانى
للإنسان، والثقافة هى بكل المقاييس
أفضل استثمار لبناء مجتمع المستقبل
و«ثقافة السلام» هى الضمان الأكيد
لإرساء دعائم الأمن والسلام الاجتماعى،
والتسامح ومكافحة العنف، ونشر العلم
والمحبة والإخاء والديمقراطية،
والتواصل مع الحضارات الأخرى.

سوزان مبارك





الهيئة المصرية العامة للكتاب

٢ جنيه